القصيدةُ العربيّةُ الحديثةُ

بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة



الدكتور

محمّد صابر عبيد

القصيدةُ العربيّةُ الحديثةُ

بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4035)

عبيد، محمد صابر

القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية / محمد صابر عبيد :-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4035).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

القصيدةُ العربيّةُ الحديثةُ

بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة

الدكتور

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

المقدمــة

الشعرُ كما يراه ما لارميه هو التعبيرُ باللغة البشرية وقد أُرجعتْ إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أنّ شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً نوعيّاً خاصاً يتشكل من قـوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقّـدة تفـسيراً شـعرياً، إلّا أنّ دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد مـن انتظـام فعالية البنية الإيقاعية في النصّ الشعريّ، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلهـا مـن فضائها السحريّ الغيبيّ إلى حيث تشتغل أدائيّاً في بنية الكلام الشعريّ، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع.

هذا النظام الجديد بقوانينه ونُظُمه وقواعده المحدّدة الواضحة التي تنطـوي عـلى إمكانـات قابلـة للانكشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميقها، يتقدّم بوصفه بنية رمزية تنتزع مفاتيحها مـن شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في حدود واقعها الرياضيّ المقنّن إلى صورة الانحيـاز المتضمن استنباط كلّ عناصر الحياة والإبداع والحركة والفعل والتحوّل في هذا الواقع المقنّن، وجعلـه جـزءاً متفاعلاً ومتموّجاً ومنتجاً في التجربة.

إنّ المهمة التقليدية التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد محاورة إبداعيـة وجماليـة بـين إيقـاع الدلالة ودلالة الإيقاع، تبدو الآن غير كافية تماماً إذا ما أدركنا سرّ الارتباط الحيـويّ بـين الـشعر والموسـيقى والعلاقة العضوية بينهما، لأنّ الإيقاع المتولّد عن هذا التداخل يعدّ مناخـاً حيويـاً يـوفر لمنظومـة الـدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعريّ قدرة أكبر على التمظهر واتساع الحدود.

المعنى لا يتحوّل من نثريّ محدّد إلى شعريّ مطلق إلّا في سياق اشتغال بنيـة إيقاعيـة معيّنة، تسهم في إحداث هذا التحوّل الخطـير في شـكل اللغـة وطاقاتهـا الدلاليـة، وصـولاً إلى

التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات. من هنا يمكن التأكيد على أنّ أيّ خلل في الموازنة الحرّة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورةً إلى خلخلة نظمها وقوانينها.

يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعريّ قيمة إيقاعية مضافة، من طبيعة الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجّهات تقارب قيماً مدلولية معيّنة، لأنّه لا يمكن بأيّة حال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلاليّ. وإذا كانت هذه العلاقة يكتنفها الكثير من الغموض والسرية والعتمة في صورتها المجردة غير الشعرية، فإنّها في الشعر تتجلّى بكامل قوتها وعطائها، إذ إنّ للشعر قوّته في كشف سرّية العلاقة وإبانة غموض آليّة التواصل بين معنى الصوت وصوت المعنى فيها.

وتظهر قوّة الشعر الكاملة هذه في الطاقة التي ينطوي عليها الصوت مشرّباً بالدلالة، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتيّ فإنّه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية، كما أنّ الجرس الموسيقيّ وهو يتشكل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيداً من الصوت المجرّد، فإنّه يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء في سياق إنتاج الفعل الصوتيّ في النصّ.

إنّ طبيعة التكوّن والنموّ المحوريّ للدلالات في النصّ تفرض على الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق، بما يحقق تناسباً حيّاً تتمخّض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنصّ. ويبدأ هذا التكوّن من نقطة (بؤرية) تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت، ويتمّ الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوّته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلّق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدّد والاحتمال يصاحبها تطوّر وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله.

الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعيّ الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعية في النصّ، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا

تكتسب شكلها إلّا من طبيعة النوع المزروع فيها، ويخلق منها صورة على نحو خاصّ تتغيّر (مادة وإيقاعاً) بتغيّر النوع. فالوزن الشعريّ هنا تعبيريّ، بمعنى أنّ بؤرة الدلالة وظلالها هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعيّ الخاصّ. وبقدر ما يكون الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعريّ كبيراً، فإنّه يتمخض ضرورةً عن التحام جدليّ متطوّر بين فضاء الوزن والفضاء الدلاليّ في النصّ الشعريّ يضاعف من أهمية الوزن، وتزداد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصراً دلالياً في النصّ، على مستوى تعميق البنية الدلالية في ذاتها وتجسيدها، إذ يبدأ من هنا باكتساب جماليته الخاصّة التي لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى وما يتمخض عنها من آفاق دلالية متشعّبة، قادرة على التعبير عن التجربة الشعرية بكلّ عمقها وثرائها وتعقيدها. وتصبح حركة الوزن طبقاً لهذا المفهوم متماهية مع حركة المعنى ومحددة لها في بعض الأحيان، أي تتدخّل في صلب طبيعة التشكيل النسيجيّ لنُظُم البناء في النصّ.

الفصل الأول

بنيةُ الإيقاع الشعريّ

التشكيلُ والتدليلُ

- الإيقاع مصطلحا فنياً
- نظام الإيقاع
- الإيقاع والوزن
- رمزية الأصوات
- الإيقاع وحركية القصيدة
- الترخّص العروضيّ وتغيّر بنية الإيقاع
- أنماط إيقاعية القصيدة:
  1- **الإيقاع الصوتيّ**
  2- **إيقاع السرد وإيقاع الحوار**
  3- **إيقاع البياض**
  4- **إيقاع الأفكار**
- بنية الإيقاع الداخليّ
- إيقاع قصيدة النثر

الفصل الأول

بنيةُ الإيقاع الشعريّ

الإيقاعُ rhvthm مصطلحاً فنياً:

الإيقاع لغة الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقـاع مـن إيقـاع اللحـن والغنـاء وهـو أن يوقّـع الألحـان ويبينها[1]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحـن مـن انـسجام، وقـد ربـط الـسجلماسيّ بينـه وبـين الـوزن فقـال ((الشعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية وعنـد العـرب مقفـاة))[2]. وشرح الموزونـة بقوله ((فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعيّ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر))[3].

وهو في الاصطلاح الموسيقيّ الصرف ((النقلة على الـنغم في أزمنـة محـدودة المقـادير والنـسب، أو تقـدير لزمـان النقـرات، أو قـسمة زمـان اللحـن بنقـرات وهـو النقلـة عـلى أصـوات مترادفـة في أزمنـة تتوالى متساوية وكلّ واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعـل بحـسب اختيار الفاعـل، أو صـياغة اللحـن حـسب أجـزاء متناسـبة مـن المفاصـل الزمنيـة محـدودة في كـلّ ميـزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكميـة عـلى أوضـاع مخـصوصة يـدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع الـسليم. وكـما أنّ عـروض الـشعر متفاوتـة الأوضـاع مختلفـة الأوزان لا يفتقـر الطبـع الـسليم فيهـا إلى ميـزان العـروض، كـذلك لا يفتقـر إلى إدراك تـساوية أزمنـة كـلّ دور

---

(1) د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ 1: 257، وانظر: اللسان (وقع).

(2) نفسه: 257، وانظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغـازي، 1980، الرباط: 281- و: 407.

(3) نفسه: ص257.

من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هـو غريـزة جُبِـلَ عليهـا الطبـع وتلـك الغريـزة للـبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكدّ واجتهاد))[1].

وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هذه الدلالات وغيرهـا، فـإنّ الكلمـة مـشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هـو التـواتر المتتـابع بـين حـالتي الـصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوّة والـضعف أو الـضغط واللـين أو القـصر والطـول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثّل العلاقـة بـين الجـزء والجـزء الآخـر، وبـين الجـزء وكـلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنيّ أو الأدبيّ. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسـلوب الأدبيّ أو في الـشكل الفنيّ. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والـشعر والنـثر الفنـيّ والـرقص، كما تبدو أيضاً في كلّ الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليهـا أيّ عمـل مـن أعـمال الفـنّ، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمـد عـلى الإيقـاع باتّبـاع طريقـة مـن ثـلاث: ((التكـرار، أو التعاقـب، أو الترابط))[2].

ولا يكتفي التحديد العام لمشكلة الإيقاع بإقصارها ((على الأدب بشكل نوعيّ أو حتى عـلى اللغـة. فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية))[3].

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتّى، فـ ((هو التكرار المتّسق أو غـير المتّـسق لوضـع أو مركز قوّة، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز عـلى حركـة أو نغـم أو لفـظ معـيّن يظهـر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القـرار في الأغنيـة، ردّ العجـز عـلى الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسـيقية في المعزوفـة. فهو تناظر زمنيّ يقابلـه في الطبيعـة توقّـف الحركـة أمـام حـاجز ثـم اسـتئنافها. ويقـوم جمالـه عـلى لـذّة

(1) صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنـشر، 1980، بغداد: 139-140.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 71.

(3) أوستن دارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: 212.

انتظار ما نستبق حدوثه))[1]، إلّا أنّ هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطـراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ((ذو قيمة خاصة من حيـث المعـاني التـي يـوحى بهـا. وإذا كـان الفـنّ تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التـواتر والانفعال))[2]، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته وعُدّ أحد أهمّ أركانهـا التـي ترتكـز أولاً على الانسجام أو تآلف الأصوات[3]، فالشعر يعمل في سياق عناصره المكوّنة جميعاً عـلى تحقيـق أعـلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام[4]. غير أنّ هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنيـة الهيكليـة للـنصّ الـشعريّ يجـب أن لا تـصدر عـن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية[5].

الإيقاعُ بوصفه ((التناوب الزمنيّ المنتظم للظواهر المتراكبـة هـو الخاصـية المميـزة للقول الشعريّ والمبدأ المنتظم للغتـه))[6]، وبمـا أنّـه ((ينـشأ غالبـاً مـن تفاعـل عنـصرين متمايزين))[7]، وفي ظلّ فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكوّنـة للعمـل الـشعريّ التـي غالباً ما تكون متعارضة فإنّ الإيقـاع يمثّـل ((في الدرجـة الأولى في الاسـتثمار المـاهر لهـذه العوامل المتعارضة.))[8]. وكلّما كان هذا الاستثمار على درجة عاليـة مـن المهـارة والـوعي،

---

(1) روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي: 107.

(2) نفسه 110.

(3) نفسه: 177.

(4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: 86.

(5) د. عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1- 1987- بيروت.

(6) نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3-1987- بغداد 71.

(7) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م.م، ط1-1987- بيروت: 52.

(8) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 73.

كان للإيقاع قدرة أكبر ((على التعبير والتصوير والتأثير))[1] ذلك لأنه ليس إطاراً كمياً مجـرداً يتوقـف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ ((ولكن له قيماً كيفية وطاقـات جماليـة وقـدرات فائقـة عـلى التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر))[2]، ربما لا يتحقق في القصيدة تحققاً نموذجيـاً إذا لم يكـن فضلاً عن كلّ خوّاصه وطاقاته الجمالية((أداة تعزيز للمعنى))[3]، وهو لا يحقـق هـذه الإنجـازات إلّا بوصفه الكليّ مشكّلاً نظاماً عاماً في القصيدة، إذ إنّ بنيته ((تقبل التجزئة في شـكلها ولكنهـا ترفـضه في كليتها. فنحن نتأثر بالإيقاع جملة وليس بالوحدات مجزأة، فاشتراط التوازن الكميّ الهنـدسيّ المنـتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل والتنـاظر، المعـاودة والمختلفـة، الانتظام والبتر، لأنّ هذه التقابلات الثنائية هي التـي تـساعدنا عـلى إدراك التخلخـل النفـسيّ والتـوتّر العـاطفيّ لـدى الـشاعر، وتـوحي بالـضغط الـداخليّ لمخـزون التفاعـل الحيـويّ للمـشاعر الإنـسانية والإحساس بالتجارب الشعورية))[4]. بمعنى أنّه يرتبط ارتباطاً حيّاً بحيوية التجربة ومن ثم حياة النصّ الداخلية، ويتشكّل فيها على أنه ((شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قـد يتبلـور بعـضها في بحـور متميزة، قائمة بذاتها بينما يشكّل بعضها جزءاً لحمياً من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكـون طبيعيـاً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم أنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلـك بنيتها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديـدة مشكلاً علاقات جديدة))[5].

---

(1) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس: 69.

(2) المصدر نفسه: 124.

(3) تمهيد في النقد الأدبي: 189.

(4) د. عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) مجلة الأقلام، العدد 1- السنة 25- 1990.

(5) د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين ط1- 1971- بيروت: 104-105.

وهو في كلّ ذلك إنما ((يعني انتظام النصّ الشعريّ بجميع أجزائه في سياق كليّ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كليّ جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النصّ الأساسية والجزئية ويعبّر عنها كما يتجلّى فيها. والانتظام يعني كلّ علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاصّ على بنية النصّ العامة مكوّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأن يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه. وليس يعني أيّ من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النصّ شيئاً ذا بال، إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه))[1].

بهذه القابليات المدهشة الداخلية في صميم حركة وفعالية القصيدة فإنّه يمكن أن يُعدّ في حقيقته((القانون التوليديّ الأساس الذي يخلق الحدث الشعريّ))[2]، غير أنّ هذا القانون لا يمكن أن يعقد على وفق ضوابط محددة صارمة كما هو في الشكل العام للبحور الشعرية، إذ ((لما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميّز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعماله))[3]. وأن هذه العلاقات الخفية في اللغة لا تتوقف في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصوت والتركيب والدلالة حسب ((بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكلّ من الباثّ والمستقبِل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كلّ العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يعرف

---

(1) د. علوي الهاشمي، مقال (جدلية السلوك المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي- مجلة البيان، العدد 290-1990، الكويت.

(2) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985- تونس: 157.

(3) ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 167.

الإنسان بأنّه حيوان إيقاعيّ))[1]، تأكيداً لهذا الدور الاستثنائيّ العميق والجوهريّ الذي يضطلع به الإيقاع.

نظام الإيقاع:

إنّ الإيقاع بوصفه نظاماً، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهوميّ ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقديّ فيه، ولا بدّ من أجل تحقيق مقاربة جديدة تولي هذه القضية اهتماماً أكبر أن ندرك أنّ الظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخّضة عنه، بل إنها ((تنبع من التراث الشعبيّ كلّه ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأنّ أيّ تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكوّنة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخصّ البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعريّ جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أيّة ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أنّ البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها))[2].

وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطريّ، فـ ((الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بُعد أنثروبولوجيّ ونفسيّ حين يحيل على التلذّذ، زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطاراً لممارسات شعرية. إنّ له من جهة أخرى بعداً شعرياً بلغ من المرونة حداً إن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلّا بالتجربة في حدود لا دلاليته. وأخيراً فله أيضاً بُعد فلسفيّ أهمل العروضيون البحث فيه، ذاك هو

(1) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية- جامعة بغداد 1989: 167.

(2) د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: 101-102.

اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضياً. وهو ما يزال ملاحظاً إلى حدّ الآن))[1].

إنّ من أكثر صفات الإيقاع أهمية وأكثرها حضوراً وتأثيراً في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعيّ كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبيّ، هو أول ما يدخل ميدان الفعل[2]، وإذا ما نُظر إليه في علاقته بالشعر خاصّة فإنه يعدّ قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية[3].

ويمكن القول إنّ الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، التي أصبحت تحدّد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا ((من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعيّ والنفسيّ والروحيّ والطبعيّ، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظيّ، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجهاً بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً، والعناية بالكلمات وضمّها إلى بعض ومعرفة مدى تأثير كلّ كلمة بالأخرى لنصل إلى الإيقاع العام الذي يحتّم معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كلّ منها وتأثيره فلا نقتصر على

---

(1) د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1-1987- الدار البيضاء: 151.

(2) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (146)، 1990 الكويت: 65.

(3) نفسه: 64.

العمل الوظيفيّ للكلمة))[1]، بوصف أنّ العمل الوظيفيّ للكلمة هو عمل نثريّ في المقام الأول، لأنّ اللغة إذا اكتفت بالدور الوظيفيّ المقدّر لها فإنّها تمارس فعلاً نثرياً قائماً على الوقائع والحقائق نقلاً يقترب من الحرفية.

اللغة الشعرية تبدأ فعاليتها الإبداعية في القصيدة حين تبدأ من نقطة الصفر هذه، إذ يتجلّى الإيقاع في عنصرها ((وإن كان بصورة أقلّ من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصوت اللغويّ من دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتّت التركيز الصوتيّ وإيقاعيته المتجلية، وإن كانت بدورها تنبع منه وتتوالد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعاً وخفاء وتجريداً))[2]، ويجب أن يكون استثمار العنصر الصوتيّ في بناء إيقاع القصيدة أكبر من مجرد اعتماد الصوتية الصرف في الأصوات اللغوية، كي لا ينتج عن ذلك تشكيل إيقاعية خارجية جاءت القصيدة الحرّة أساساً لتقليل الاهتمام بها والتعويض عنها بإيقاعية داخلية تتناسب والتطورات الهائلة التي حصلت في البنى الأساسية للحضارة والإنسان، فـ ((كلما ابتعد النصّ الشعريّ عن مظاهر الصوت وموسيقاه على المستويين الوزنيّ واللغويّ كان تمظهر الإيقاع أقلّ وفرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة كانت أكبر وأوضح، وأبلغ دليل على هذه القضية تطور القصيدة العربية ومراحل تحوّلها الموسيقيّ من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة فالشعر الحرّ فقصيدة النثر أو النثيرة.. كلّ ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النصّ الشعريّ كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتيّ الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد إيقاع فنيّ أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النصّ الشعريّ الحديث خاصة في قصيدة النثر التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسيّ بين المظهر

(1) د. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1- 1985- الزرقاء 102.

(2) علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1-1989، بغداد: 153.

الصوتيّ للإيقاع ومظاهره الأخرى))[1]، على نحو يحقّق كشوفات جديدة في تحديد مفهوم الإيقاع وإدراك مهماته المتجددة في أشكال الكتابة الشعرية المتطورة.

هذا يعني أنّ الاحتفاء بصوتية المفردات لم يعد مظهراً معبّراً عن مفهوم الإيقاع بدقّة، بل أصبح عنصراً واحداً من مجموعة كبيرة من العناصر تشكّل في تداخلها وامتزاجها هذا المفهوم، وأصبح إيقاع اللغة بمفهومه الشموليّ الواسع هو الأكثر أهمية في موسيقى الشعر الحر ((ومن حسن حظّ الشاعر العربيّ أنّ اللغة العربية ذات إيقاع موسيقيّ رفيع وشامل، وذلك لأنّ الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية إذ من دونه تتعطل اللغة. ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوعها. والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفنيّ للكلمات، فيحصل -عندئذ- ضربان من الإيقاع في كلّ كلمة أحدهما ذهنيّ والآخر فنيّ. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي))[2]، إذ تغادر سياقها الدلاليّ المباشر باكتسابها حساسية جديدة تجعل من الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب(([3]. لأنّ هذه اللغة الثانية ليست وليدة عنصر أو عنصرين، إنها وليدة مجموعة كبيرة من العناصر المتداخلة مع البنية الدلالية المتمثلة في الفكرة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة بوصف أنّه ((لا وجود لفكرة شعرية فنية حيّة دون إيقاع))[4] كما يقول غوته.

---

(1) نفسه: 153.

(2) د. عبد اللـه الغذامي، تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة، ط1-1987- بيروت: 107.

(3) خالدة سعيد، حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث- دار العودة، ط2- 1982 بيروت:111.

(4) الوعي والفن: 74.

وبذلك يمكن القول إنّ نظام الإيقاع هو ((الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتيّ أو شكليّ) أو جوّ ما (حسيّ، فكريّ، سحريّ، روحيّ). وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية))[1]. يتدخل في العمل الشعريّ تدخلاً مباشراً وتفصيلياً ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.

ينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقيّ مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزنيّ واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعريّ المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال.

إنّ ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنّما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس ويرهفها. ويرى أليوت أنّ ثمة روابط كثيرة لم تستكشف بعد ولعلها غير قابلة كلياً للانكشاف بين إيقاع الشاعر وما يمكن أن يُدعى من دون تشدّد إيقاع العصر[2].

تحتاج هذه الروابط إلى قدرات شعرية متفوقة بإمكانها أن تظهر وضوحاً أكبر لخواص العلاقة بين الإيقاعين، من أجل أن ترفد القصيدة بقوة حضورية أكبر وفاعلية أوسع في التأثير والكشف، إذ يمكن للشعراء المجيدين ((أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تجاوز القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية إلى رسائل أخرى صوتية وصرفية ودلالية، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصيّ Choesion، وتحقق ملائمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriatenss وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية))[3].

---

(1) حركية الإبداع: 111.

(2) ماثيسن، ت.س، الشاعر والناقد: 184.

(3) سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد 4- المجلد 6- 1986:181.

فالقصيدة إذن بإيقاعها، والإيقاع بتفرّده عبر أحداث هذا التماسك النموذجيّ بين قدرات الصوت وظلال الدلالة، بما يعطيها جدّة كاملة تجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية.

الإيقاع والوزن:

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية- ضمن ما تقوم به- على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين ((على أنّ ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميّز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغويّ قلةً وكثرةً، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغويّ الذي تضمنه مع غيره))[1]. بمعنى أنّ المقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَرِ الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر[2]، وهو أيضاً ((النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظنّ أو المفاجأة التي يولّدها سياق المقطع))[3]. في حين يحدّد الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[4].

والإيقاع بوصفه تكراراً دورياً لوضع يمكن أن يلعب دوراً ثنائياً في تشكيل بنية

(1) د. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 28-1990- الكويت، (نقلاً عن):

Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954, p.160.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 50.

(3) نفسه: 50.

(4) نفسه: 50.

القصيدة، فهو فضلاً عن ((وظيفته كوسيلة للقياس – يلعب دوراً دلالياً. فتشابه عناصر مختلفة جداً أو –بالعكس- اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة. إنّ الإيقاع كيان نصيّ معارض للوزن الذي هو نظاميّ. فالإيقاع هو المتغيّر والوزن هو الثابت. والوزن الذي هو نمط مجرّد يُتعرّف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاصّ، جموده الخاصّ، وسرعان ما يصبح إدراكه آليّاً. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آليّة الإدراك ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجماليّ العام للنصّ، إنّ النظام الوزنيّ يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجميّ أيضاً. فالوضع الوزنيّ والشيوع يعدلان- دون مدعاة للتساؤل – المعنى المعجميّ في الشعر. والنظم الوزنية لا تؤثر فقط على المستوى المعجميّ، بل إنها تميل حتى إلى أن تحمل نفسها بقيمة دلالية))[1].

يعتمد الإيقاعُ والوزنُ كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإنّ الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، ((إلّا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولّد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتمّ إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضادّ هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلاليّ مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي))[2].

ولقد استنتج الشكلانيون الروس من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطاً

---

(1) بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر) ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25- السنة 4-1982: 151.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 291.

بالجوهر اللسانيّ للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة[1] أنّ الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن. فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلّا واحداً منها، فيما يظلّ للنصّ الشعريّ في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر في سياق تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً. أي أنّ المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياً[2].

الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ إنّ الإيقاع سابق للموسيقى والشعر[3]، وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعيّ. وإذا كان الوزن كما يرى جورج سامبسون هو الأساس الآليّ للبيت فإنّ الإيقاع عنده هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعدّ أسمى من الوزن دائماً، والشاعر العظيم هو الذي يتّخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية[4].

فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكّل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا

---

(1) حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989- مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: 12، وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، ط1- 1982- بيروت: 52.

(2) نفسه : 12.

(3) حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: 12- وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1- 1982- بيروت: 9.

(4) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 16- نقلا عن:

the Criticism of poctry.s.H. Burton: Iongman , London 1977, p.16-17

يعني أنّ لكلّ وزن نظامه الخاصّ الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معيّن من التجـارب، وهذا ما يفسّر تعدّد البحور وتنوّعها، إذ لو كـان بحـراً واحـداً قـابلاً لاسـتيعاب كـلّ التجـارب لاكتفـت بـه القصيدة العربية. إلّا أنّ الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهـذه المـادة أن تحيـا مـن دون تـدخّل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولّد من طبيعة امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنّما تظهر بإيقاعها (ممثل الوزن في عملية التوصيل).

يظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم وذلـك بسبب اتساع التجربة الشعرية الحديثة وتنوّعها وتشابكها، مما يجعلها أكثر عمقاً وغموضاً وتداخلاً، وهـذا من شأنه أن يوجه الاهتمام نحو العالم الداخليّ للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع إنجـاز قصيدة تسكن روح العصر وإيقاعه، ولا تقطع الصلة بموروثها الحيّ.

رمزيّة الأصوات:

يستعين الشعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقـق في القـصيدة تماسـكاً نـسيجياً يـصل بهـا إلى تشكيل صفات النوع، ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكّل داخل إطار نوعيّ إبداعيّ آخر. والقـصيدة في استعانتها بالموسيقى الكلامية إنّما تستعين ((بأقوى الطرق الإيحائية لأنّ الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمل يعجز التعبير عنه))[1]، وتقـوم الأصـوات في ذلـك بـدور بـالغ الأهميـة بوصـفها المـادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كلّ صوت مـن صـفات خاصـة مـستقلّة، وبمـا يترشّـح مـن تجـاوز صوتين مختلفين من ((صفات جديدة تظهر في أحدهما. أو تظهر في كليهما))[2].

(1) مجد محمد الباكثير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، ط1، 1986، عمان: 86.

(2) د. إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان: 73.

وكذلك ما يحققه التوافق الصوتيّ من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر[1]، عن طريق صميمية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ ((لا يمكن أن يوجد أيّ معنى من دون صوت يعبّر عنه))[2]، فالكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنّما هي أصوات ((تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغيّر المعنى. وبالأحرى تفقده))[3]، كما لا يمكن للصوت أن يوجد معزولاً عن المؤثرات الأخرى التي تعزّز دوره وتمنحه قدرة على التحرر من سلبيته المجردة، فحين يكون الصوت واللون والشكل كلّ مع الآخر في وحدة موسيقية كما يقول ييتس ((فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً، ولوناً واحداً، وشكلاً واحداً، وتثير انفعالاً يصدر عن مثيرات عديدة متميزة، ولكنه على الرغم من ذلك انفعال واحد))[4] بحكم اندماج الصفات وتوحّدها في تشكيل واحد يسهم أخيراً بالتفاعل مع التجربة في نتاج معنى، إذ إنّ كلّ الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كلّ شيء وأيّ شيء ((سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى))[5] بوساطة الرموز التي تثوي في هذه الأصوات وتحيل على دلالات معينة. فالشعر ليس ((هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً

---

(1) جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 194.

(2) كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد: 75.

(3) ارشيبال ملكيش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963، بيروت: 38، وانظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 229.

(4) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978، القاهرة: 134.

(5) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: 205.

والأكثر قوة))[1]، إلى الدرجة التي تستطيع فيها الكلمة المؤلفـة مـن مجموعـة متنوعـة مـن الأصـوات((أن تحمل ظلالاً مختلفة من المعنى دفعة واحدة))[2].

لا يتحقّق ذلك من قدرات اللفظ المجردة وإيقاعه الصوتيّ المجرد، إنما ينشأ ((من علاقتـه بالألفـاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة، و(ثانيـاً) مـن علاقتـه العامـة بـسائر الـسياق، وهـذه علاقـة أكـثر غموضاً. وهناك مصدر لموسيقى اللفظ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من أحداث ترابط الخواطر))[3]. أما من حيـث رمزيـة الـصوت ودلالتـه الكامنة فإنها لا تظهر إلّا في سياق حدث وحركة، وإذا كانت النفس الإنسانية بوصـفها ميـداناً حيـاً للحركـة والفعل والحدث خاضعة لتأثير الصوت على نحو أو آخـر ((فـما هـذا التـأثير إلّا لأنّ الـصوت في حـدّ ذاتـه يحمل في طياته معنى))[4] يحفّز المتلقي على البحث عنه.

ذهب هيجل إلى أكثر من ذلك عندما قال بأنّ الصوت ((يجب أن يظهر متـشكلاً بأسـلوب حـيّ ومـن الواجب اعتباره كهدف في حدّ ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الإيقـاع))[5]. والشاعر في صياغته للكلمات التـي تؤلـف النـسيج الـشعريّ لقـصيدته لا يتعامـل معهـا تعـاملاً اعتباطيـاً بـل ينتقيها ((مـستغلاً الخـواص الحـسية لأصـواتها وجرسـها))[6]، وقـدرتها الفعّالـة عـلى إنتـاج الدلالـة ذلـك لأنّ

---

(1) رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب: 54.

(2) ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت- نيويورك: 177.

(3) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي- دار الفكر، ط2، 1971: 23.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 17.

(5) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : 80، نقلاً عن:

HegeI. Esthetigue, Textes choisis coI, S V P, presses Universitaires de France, 1969, P. 121.

(6) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 18.

((الأصوات غنيّة بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها))[1]، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء Power of Suggestions، وهذه القوة ((التي تضيف شيئاً إلى المدلول العادي للألفاظ))[2]، ولا تعمل إلّا في إطار إيقاع الشاعر الذي ينبغي له ((أن يجسد إحساساً حاداً لشيئين معاً موسيقى الألفاظ ومضموناتها المتنوعة الغنية))[3]، على النحو الذي يأتي الكلام الشعريّ فيه ثرياً وخصباً ومُنتجاً.

ويمكن لدرجات الصوت أن تؤدي دوراً مهماً في توجيه نوع الدلالة، إذ إنّ (التنغيم)، ((أي المنحني البيانيّ الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دالّ إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضاً))[4]، وهو يقود إلى إنتاج الدلالة على هذا النحو.

تختلف الأصوات في ذلك حسب طبيعتها الإعرابية، فالأصوات الصحيحة مثلاً تؤدي ((دوراً مهماً في تشكيل القصيدة الإيقاعيّ، فإذا كانت أصوات المدّ توفر إمكانية التشكيل النغميّ باختلافها في النغمة والطول والانسجام، فإنّ الأصوات الصحيحة- وهي أكثر تحديداً وتميزاً- وهي ما يمكن أن نسميه الجسد أو الكتلة أو الثقل، هذه الأصوات إذا ما تجمّعت تخلق أثراً ذا قوة وفخامة من نوع خاصّ))[5]، كما ((أنّ حروف الزيادة التي تلحق الأفعال هي مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لا تعبّر فقط عن

---

(1) اوستن دارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: 188، وانظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: 31.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 37/ نقلاً عن:

Principles of Liferay Criticism-39-

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 39.

(4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: 90.

(5) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 184.

معنى عقليّ بل عن موقف وجدانيّ ووجهة نظر أيضاً))[1]. لكنها لا تحقق هذا المدى التعبيريّ إلّا من طبيعة وضعها داخل بنية التركيب. فعلى الرغم من أنّ للأصوات نوعاً من الدلالة التي تبدو على شيء من الاستقلالية، إلّا أنهّا بمجرد أن تدخل في سلسلة التراكيب التي تكبر صعوداً من الكلمة إلى الجملة إلى النصّ، فإنّ الدلالة الصوتية تفقد استقلاليتها، إذ إنها ((في كلّ مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التركيبة اللغوية))[2]، في سياق الوظيفة التي يؤديها الرمز الصوتيّ في الكلمة، والوظيفة التي تؤديها الكلمة في الجملة، ((وينبغي الالتزام بالنسق المتفق عليه في البيئة اللغوية الواحدة، وإلّا فقد الرمز قدرته على النقل والإيحاء، وهذا النسق اللغويّ يتضمن ترتيب الأصوات داخل الكلمة وترتيب الكلمات داخل الجملة))[3]، وهو ينتج دلالته استناداً إلى هذه المعطيات.

هذه العملية التي تبدو في خصائصها الداخلية على شيء من التشابك والتعقيد، هي الخطوة الأكثر دقّة وأهمية في تشكيل العمل الشعريّ وتأسيس جذوره الإيقاعية، لأنّ هذا التسلسل في تطور مراحل الصوت اللغويّ بواقعه الإيقاعيّ والدلاليّ الذي يكتسب فيه على الدوام صفات جديدة، هو بالذات العنصر الذي يسهم في إعطاء النصّ الشعريّ وإيقاعه هويته المحددة.

الإيقاع وحركيّة القصيدة:

تعتمد القصيدة الحديثة في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحوّل. ومن وضع الثبات إلى التحوّل وبالعكس تنشأ

---

(1) د. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ط1، 1988، القاهرة: 13.

(2) د. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع-مقدمة في أصول النقد-، دار الياس العصرية، 1987، القاهرة: 127.

(3) د. عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط2، 1986، تونس: 46.

حركة القصيدة، وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدّد مساراته فيها، فـ ((إذا كان الإيقـاع صفة ملازمة لكلّ عمل شعريّ، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فـإنّ الإيقـاع يتبـع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لـذلك لا قاعـدة مـسبقة لإيقـاع القـصيدة))[1]، لأنّ ذلك يرجع إلى طبيعة النظام الحركيّ الذي تقوم عليه القصيدة ويفرض إيقاعها الخاصّ المميّز.

إنّ حركة القصيدة ((يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية والصور التي تفـرض صـيغها العامـة، فليس هناك إذن قالب نغميّ واحد يمكن أن نفرغ فيـه قـصيدة معينـة، ونظـراً لخـضوع هـذه الأخـيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقـع المعـبر عنـه- سـواء أكـان واقعـاً داخليـاً أم خارجيـاً- فـإنّ الشكل عـلى العمـوم (والإيقـاع عـلى الخـصوص) لا يمكنـه إلّا أن يكـون انعكاسـاً للتحـوّل وبالتـالي متغـيّراً ومتنوّعاً))[2]. ويتحدّد شكل القصيدة من طبيعة العلاقة القائمـة بـين اللغـة بوصـفها كلـمات أو مقـاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النفس داخل كيـان المبـدع ((فكلـما قـلّ عـدد الكلـمات بـدا الشاعر بطيء الحركة، وكلما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقـاطع قـصيرة كـان أكـثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كـان أكـثر بطئـاً))[3]. ولا يعـدّ ثقـل الإيقـاع عيبـاً أو نقـصاً في جـودة القصيدة ((فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطـيء للإيحـاء بحالـة نفـسية معينـة أو لإيقـاع حالـة نفـسية معينة.. والعكس في الإيقاع السريع))[4].

تتّسم القصيدة المعاصرة بازديـاد معـدلات حركاتهـا الداخليـة بازديادهـا معـدلات تناميها وتعدّد عناصرها المكوّنة وخصوبة تجاربها وتنوعها وتـوزع كـلّ ذلـك عـلى حقـول دلالات النصّ، تلك الحقول التي ((لم تعد في النصّ الحديث منضّدة ومفروزة على قاعـدة

(1) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2-1981- بيروت 101.

(2) شعر الطبيعة في المغرب: 224.

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 59.

(4) د. مصطفى الجوزو، مقال (في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي)، مجلة الفكـر العـربي المعـاصر، العـدد 68-69-1989، بيروت 108.

الموضوع المشترك، بل هي متداخلة، متشابكة، بحيث يبدو النصّ كلّاً معقداً وبالتالي غامضاً- بنية النصّ لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة في تواليها المترابطة على حدود بينها نسبية وواضحة، بل غدت بنية الأفكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهدم الحدود وإسقاط الوضوح النسبي بينها.. تسري الدلالات في النصّ، تغور وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثاً عنها.. هكذا حين نقرأ عبارة أو مقطعاً تصلنا الدلالة ولا تصلنا. تصلنا لأنها حاضرة، ولا تصلنا لأنّ حضورها يسري، يغور، يغيب، وعلينا أن نراه في غيابه أو في إسرائه، في الظلمة التي تغيبه))[1].

والإيقاع هو الذي يستوعب ويمتصّ تماماً كلّ هذه التداخلات ويتفاعل معها كي يكون فضاؤه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خطّ عموديّ ((يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كلّ خطوطها الأفقية بما فيها خطّ الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شموليّ كامل متّصل ببعضه البعض، كما يغيّر من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفيّ مركّب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغيّر هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كلّ عناصر القصيدة في كون إيقاعيّ نغميّ شعريّ بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسّد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكّل تشكلاً بكراً))[2]، ويجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة عل ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقليّ والجماليّ والنفسيّ[3]، بما يحقق تلاؤمه الكامل وانسجامه

(1) يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد 4-1981: 148.

(2) قراءة نقدية في قصيدة حياة: 151-152.

(3) محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، 1981، الرياض: 170.

التام مع حركة القصيدة التي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية.

تخضع القصيدة الحديثة في تحديد نمط حركيتها إلى علاقة البحر الشعريّ بالتجربة، ونمط التقانة التي يعتمدها البحر في تشكيل القصيدة. ففي قصيدة ((وردة الثلج)) للشاعر عبد الوهاب البياتي نلاحظ أنّ حركتها تمتاز بسرعة إيقاعية معينة، تتناسب والفضاء الحركيّ الذي يمنحه أساساً ((بحر الرمل)) الذي نهضت عليه القصيدة موسيقياً:

وردة الثلج، هنا، ترقد

هل أحببتها يوما؟

لماذا لا تجيب؟

بكت العرافة العمياء

لما قرعت شاهدة القبر

فلم ينهض من القبر سوى هذا الصليب

ورماد الورق الأسود والأحمر

يطّاير في ريح المغيب

أيّ حبّ هو هذا؟

عندما يكتشف الشاعر في منفاه

سرّ الآلهة

نيزكا يسقط في البحر

عواء الرغبة المشتعلة

قارة غامضة تظهر، ليلاً،

في بياض الورقة

غابة/ قافية محترقة

نجمة مؤتلقة

عندما يصبح هذا النصّ مفتوحاً

وهذا القرع في شاهدة القبر

حضوراً في الوجود

تنهض الوردة من تابوتها

حاملة نار جنون العشق

نار الملكوت(1)

القصيدة مدورة تدويراً جزئياً، وهذا التدوير الجزئيّ يمنح القصيدة قدرات حركية جديدة تضاف إلى المدلولات الحركية الأخرى في القصيدة والسبب في ذلك أنّ التدوير يسهّل عملية الانتقال بما يوفره من انسيابية في مواصلة التلقي، كما أنّ التوازن النسبيّ بين التفعيلات الصحيحة والمخبونة للرمل في القصيدة – إذ جاءت بنسبة 29/27- أدى إلى تسريع نسبيّ في الحركة، وكلما تفوقت التفعيلات المخبونة في القصيدة دفعتها إلى سرعة أكبر وذلك لأنّ الخبن في حقيقته هو زيادة نسبة ((المتحركات)) في التفعيلة قياساً إلى السواكن، والمتحرك مظهر حركيّ وإيقاعيّ في الوقت نفسه.

فالإيقاع يتمظهر في القصيدة عبر الطاقات النابعة من حركيتها، والمتمثلة بالفضاء الذي يمنحه البحر بوساطة مقاطع تفعيلته الثلاثة((- /ب/- ((أو مقاطعها الأربعة حين تكون مخبونة ((ب/ب/- /-))، والتدوير الذي يمنح هذا الفضاء استمرارية أكبر في الحركة، فضلاً عن سيطرة الأفعال المضارعة (ترقد / تجيب/ ينهض/ يطاير/ يكشف/ يسقط/ تظهر/ يصبح/ تنهض).

كما أنّ الرمز الشعريّ ((وردة الثلج)) والمعبّر في إحدى مستوياته الدلالية عن إشكالية الشاعر/القصيدة، وولادته في نهاية القصيدة عبر رقاد استمر منذ البداية، يمكن أن يشكّل في تفاعلاته وتأثيره في لغة القصيدة وصورها عنصراً مسهماً في حركيتها وتدفّقها.

في حين تأتي بمستوى حركيّ أقلّ قصيدة ((حلم)) للشاعر محمد عفيفي مطر مثلا،

(1) بستان عائشة، دار الشروق، ط1، 1989، القاهرة، بيروت: 84-85.

على الرغم مـن اعـتماد القـصيدتين عـلى البحـر نفـسه ((الرمـل))، ومـن تفـوق التفعـيلات المخبونـة عـلى الصحيحة في قصيدة ((حلم)):

أحلم الليلة أني جسد يطفو على النهر غريقا

أحلم الليلة أني أتحجر

أنني أدخل في القاع وأمتد طريقا

أوقف النهر إلى سبع سنين

علني أسمع في قلب المدينة

صرخات الميتين

علها تصهل في أغنية الشعب الحزينة

فرس القحط إلى سبع سنين

علني أمطر في رأس المدينة

شبح النهر ظلالاً ودموعا في العيون

علنا نعرف ميراثك يا نهر إلى سبع سنين[1]

إلّا أنّ سيطرة الأفعال المضارعة (أحلمَ أحلم/ ادخل/ أوقـف/ أسـمع/ أنظـر)، وانتهـاء أولى تقفيـات القصيدة بصوت مدّ طويل ((غريقا- طريقا))، وانعدام تقانة التدوير، فـضلاً عـن ذاتيـة التجربـة وتأمليتهـا ولاسيما في مستهلّ القصيدة إذ يسيطر الفعل المكرّر ((أحلم)) على بـدايات حركـة القـصيدة موجهـاً إياهـا هذه الوجهة، كلّ هذه العناصر إنما تعمل على الحدّ من سرعة حركة القصيدة، تلـك التـي تتـوافر لهـا عـبر الإمكانات الحركية التي يقدمها بحر ((الرمل)) في وضعه التشكيليّ المجرد.

إنّ خلوّ القصيدة الحديثة خلوا تاماً من التدوير يقلّل كثيراً من مستوى حركيتهـا، غـير أنّ هذا لا يعدّ عيباً لأنّ التجربة الشعرية هي التي تحـدّد مـدى حاجـة القـصيدة إلى تقانـة وعدم حاجتها إلى أخرى، ومن طبيعة تفاعـل هـذا العنـصر مـع العنـاصر الأخـرى للقـصيدة

(1) كتاب الأرض والدم، وزارة الإعلام، 1972- بغداد: 60

يتشكل إيقاعها بهذا الشكل أو ذاك.

ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة ((إشراق)) للشاعر ياسين طه حافظ وهي تخلو تماماً من التدوير، لأدركنا حجم تأثير ذلك على حركية القصيدة وأثره في تشكيل نمط الإيقاع:

تهدأ الأبدية فوق عرائش غافية

وتظل المسافات صامتة بانتظار

لم تكن نجمة في السماء

ودروب الشتاء

كانت الغرف المغلقات

وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات

كان مصباح غرفتها واطئاً

والجمال الذي أخفت السنوات

يتكشف في خلوة

وردة الروح وهاجة تهب الجسد

المتهيب جرأته

والعيون التي تتوهج خضرتها

ذهب ساطع واشتعال مدار

تتدافع أزمنة شبت النار في ثلجها

وأنا أتأمل منبهرا

وهجات الشباب الذي ادخرته السنون

وانهيار الثلوج القديمة في ساعة

وشروق النهار[1]

تنهض القصيدة عروضياً على بحر ((المتدارك)) بتفعيلته الكاملة ((–ب- ،

---

(1) قصائد السيدة الجميلة، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988- بغداد- 7-8.

والمخبونة ((ب ب –))، وهذا البحر في وضعه المجرّد يعدّ من البحور السريعة، إلّا أنّ التجربة ((إشراق)) الذاتية التي تقدم فلسفتها الزمنية الخاصة في سياق الاستغراق الكامل للحال الشعرية فيها، وسيطرة المفردات الموحية بالثقل والإبطاء (الأبدية- غافية- المسافات- صامتة- بانتظار- الغرف- المغلقات- الظلمات- واطئاً- السنوات.. الخ) يجعل من القصيدة قصيدة تأملية تعتمد في توليد حركيتها على الهدوء والاستكانة، كلها تعمل بنسقٍ واحد يفرز شكلاً إيقاعياً بطيئاً نسبياً يقوم على تناسب بين عناصر حركية القصيدة.

هذا يعني أنّ النمط الذي تتشكل به حركية القصيدة من طبيعة عوامل وعناصر كثيرة، - منها ما يتعلق بالتجربة نفسها ومنها ما يتعلق بلغة القصيدة وصورها وعناصر تشكيلها الأخرى، - هو الذي يسهم إسهاماً كبيراً في تحديد طبيعة الإيقاع وشكله بوصفه روح القصيدة.

الترخّص العروضيّ وتغيّر بنية الإيقاع:

تتميّز القصيدة الحديثة بأنّها محاولة ناجحة لاستثمار الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود ومن دون تقييد نمطيّ يخلق إطاراً إيقاعياً تقليدياً كما هي الحال في القصيدة العمودية. وعلى الرغم من ذلك فـ ((إنّ الأوزان العربية لم تزل بعيدة جداً عن استنفاد إمكاناتها ولم تزل حافلة بإيقاعات جديدة لم يكتشفها الشعراء بعد، وبنظام لغويّ غير مطروق))[1].

إنّ اكتشاف هذه الإيقاعات الجديدة من شأنه أن ((يخرج التصميم الموسيقيّ عن التناسق والتوازي الأقرب إلى الرتابة))[2]، وكان من أبرز المحاولات في هذا المجال هو ((اللجوء إلى الزحافات التي تقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية))[3]، ويمكن أن تعدّ ((تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن

---

(1) د. سلمى الخضراء الجيوسي، مقال (الشعر العربي المعاصر- تطوره ومستقبله) مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، 1973، الكويت: 42.

(2) نفسه: 40-41.

(3) نفسه: 40-41.

الواحد من أول القصيدة إلى آخرها))[1]، وربما يكون لها ((دور أكثر وضوحاً في تغيّر الإيقاع لأنّه يتّجه به إلى صفتين مهمتين هما البطء والسرعة))[2]، انسجاماً مع طبيعة التجربة من حيث الهدوء والتوتّر، فـ ((كلّما اشتدّ الانفعال وتغيّرت الحالة النفسية في المقطع الجديد، بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية، فيمكن تفسيره بأنّ شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغويّ أو الموسيقيّ نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الأداء، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة على نحو أسرع من الشكل العاديّ، الهادئ وغير المنفعل، ولأنّ الزحاف- بتعريفه العروضيّ- هو كلّ تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويكون بتسكين المتحرّك أو حذفه أو حذف الساكن- فإنه يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف، وتقليص في عدد المتحركات، أي أنه من ناحية الأداء الصوتيّ سيعمل على اختصار الزمن، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدّمه الشاعر من حالات في المقاطع الأخرى))[3].

الترخّص العروضيّ سواء أكان زحافاً أم علّة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من ((مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي))[4]. بمعنى أنّ الهدف الأساس من هذا الترخّص العروضيّ وإسهامه في تغيّر إيقاع القصيدة ليس تحطيم النظام وخرقه على نحو عبثيّ، بل هدفه ((استعادة النظام))[5]، كما يقول أليوت بما ينسجم

---

(1) د. يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2-1983- بيروت: 172.

(2) دير الملاك: 304.

(3) دير الملاك: 306.

(4) د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد 288-1990.

(5) د. منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، ط1، 1984، بيروت: 449-4450، وانظر: الشعر بين نقاد ثلاثة: 31.

ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية.

ولو أخذنا قصيدة ((أسير القراصنة)) للشاعر بدر شاكر السياب مثلا وحاولنا تفحص الأثر الذي تحدثه الترخّصات العروضية في تغيّر نمط الإيقاع، لاكتشفنا أنّ هذا الأمر لا يمكن بأيّة حال من الأحوال أن نعدّه أثرا جانبياً يقع في هامش العملية الشعرية، بل هو أثر فعّال يقع في صلب العملية الشعرية:

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار،

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله.. والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق!

جيكور في عينيك أنوار

خافقة تهمس:

((مات الصبي!))

لم تبق آثار

من فجره وانفرط المجلس،

فالتل لا ساق ولا ساهر باق وسمار:

وأراهم في سفحه المهجور حفار!

وتحسد الشحاذ إن لاحا

يمشي على عكازه البالي

مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل

وألف درب دونك انداحا

يدعوك أن تقطعه في الدجى

وتقطف الأثمار عن جانبيه

وأنت لا تملك غير الشجى

ودمعة تجري اشتياقاً إليه

عامان من نزع بلا موت

وأنت ما كنت سوى صوت،

صوت يدوي في قلاع الرياح

يا ليتك المشّاء في صمت

لا عازف القيثارة باسم الجراح؟

وأنت في سفينة القرصان

عبد أسير دون أصفاد

تقبع في خوف وإخلاد

تصغي إلى صوت الوغى والطعان:

سال الدم،

اندقت رقاب ومال

ربانها العملاق

وقام ثان بعده ثم زال

فامتدت الأعناق

لأي قرصان سيأتي سواه

وأي قرصان ستعلو يداه

حينا على الأيدي؟!

(وليأت من بعدي..

من بعدي الطوفان)

تسمعها تأتيك من بعد

بحملها الإعصار عبر الزمان![1]

فـالمقطع الأوّل مـن القـصيدة وهـو مقطـع تمهيـديّ سرديّ يقـوم بالدرجـة الأسـاس عـلى الوصـف والتفصيل، تتقدم فيـه تفعيلتـا ((البحـر الـسريع)) الـصحيحتان لتتكـرر (مـستفعلن- - ب-) سـت مـرات و(فاعلن- ب-) أربع مرات، في حين تأتي التفعيلة الأولى مخبونة (مفاعلن ب- ب-) مرتين وزاحفـة زحـاف الطي (مستعلن – ب ب-) خمس مرات.

وتأتي التفعيلة الثانية على شكل ضرب مقطـوع (فعلـن - -) ثـلاث مـرات. وهـذا التنـوع النـسبيّ ضروريّ في سبيل خلق موازنة إيقاعية للمقطع.

أمّا المقطع الثاني فهو أيضاً سرديّ يقوم على تفصيل وتحديد أكبر من الأول، إذ يتقدم المكان بوصفه المسمى ((جيكور)) لتبقى الحـال الـشعرية في وضـع انفعـاليّ أكـبر مـن الوضـع الانفعـاليّ في المقطـع الأول واستمرار له في الوقت نفسه، لهذا تهيمن التفعيلتان الصحيحتان على المقطع، حيث تـصل (مـستفعلن - - ب-) إلى عشر تفعيلات، وتأتي زاحفـة زحـاف الطـي مـرتين فقـط، في حـين تـصل (فـاعلن- ب-) إلى أربـع تفعيلات، وتأتي على شكل الضرب المقطوع أربع مرات أيضاً.

تتعـزّز هيمنـة التفعيلـة الـصحيحة (مـستفعلن - - ب-) عـلى المقطـع الثالـث لتـصل إلى ((31)) تفعيلة، في الوقت الذي تأتي مخبونة ((11)) مـرة وزاحفـة زحـاف الطـي ((4 مـرات)) فقـط. أمـا التفعيلـة الثانية (فاعلن- ب-) فإنها تتوزع بصورة متساوية بين التفعيلة الصحيحة والضرب المقطوع بمعـدل ((12)) مرة لكلّ منهما.

المقطع الثالث هو أطول مقطع في القصيدة، ويسيطر عليه الأسـلوب الحكـائيّ مـن خـلال صـوتين، صوت الراوي والصوت ((الضمنيّ)) للمروي له، لذلك فإنّ بدايات الأسطر الشعرية فيه تنطلـق بـشيء مـن التوازن الإيقاعيّ عبر ما تحدثه التفعيلات الكاملة من أثر إيقاعيّ محدّد ومتماثـل، إلّا أنّهـا تنتهـي نهايـات تتباين بين البطء فيما تحدثه التفعيلة الصحيحة (فـاعلن- ب-)، والـسرعة فـيما يحدثـه الـضرب المقطـوع (فعلن-).

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 668-671.

أمّا في خاتمة القصيدة فإنّ التفعيلة الصحيحة (- - ب-) تـأتي أربـع مـرات، ومـرتين زاحفـة زحـاف الطي (- ب ب-) في حين تأتي التفعيلة الصحيحة الثانية (- ب-) مرة واحدة مقابـل ثلاثـة مـرات للـضرب المقطوع (- -)، وهذا ما يفسّر زيادة معدلات السرعة مع نهاية التجربـة التـي تتـضمن كثافـة فعليـة مـن جهة (ليأت – تسمعها- تأتيك- يحملها) ومفردات موحية بالسرعة (الطوفان- الإعصار) من جهة أخرى.

ولو حاولنا ملاحظة المقاطع الأربعة ونسب التغيّر الإيقاعيّ فيهـا قياسـاً إلى التغـيّرات العروضـية في تفعيلاتها، لاكتشفنا أنّ المقطع الأول من القصيدة وهو المقطع الاستهلاليّ يتماثـل مـع المقطـع الرابـع وهـو المقطع الاختتاميّ في تساوي التفعيلات الصحيحة لتفعيلتي ((السريع)) مع التفعيلات الزاحفة والمعلولة، إذ تأتي في المقطع الأول بمعدل (10/10)، وفي المقطع الرابع بنـصف هـذا العـدد بالـضبط (5/5)، مـا يـدل عـلى وجود تناسب وتوافق إيقاعيّ بين المقطعين.

أمّا المقطعان الثالث والرابع فإنّ التفعيلات الصحيحة فيهما تكـاد تتفـوق بمعـدل أكـثر مـن مـرتين ونصف تقريباً على حجم التفعيلات المخبونة والمعلولة، مما يـدلّ عـلى أنّ الهـدوء الإيقـاعيّ الـذي يـسيطر بسرعة إيقاعية تنسجم مـع الطبيعـة الوصـفية المكثّفـة للمقطـع الأول، والـضربة الإيقاعيـة الاختتاميـة في المقطع الأول.

فإذا أخذنا قصيدة ((خلاصة السفر)) للشاعر خالـد عـلي مـصطفى مـثلاً، التـي وضـعها في مقدمـة قصيدته الطويلة ((سفر بين الينابيع)) لتحدّد وجهها الشعريّ وتعطيها هوية الحرمان والبحث المستديم بلا جدوى، فإننا سنتعرّف على تأثيث آخر للبيت العروضيّ في القصيدة:

ظامئاً عدت من سفري، والينابيع ثوبي

ورثت كل وشم يلوح على جسدي

وورثت شموع القوارب قبل انتهاك الحصاد

فكان التجلي

وردة، والهبوط

خرقة خصفتها على يدي

بين هذا وذاك ارتحلت

فاستحالت كمائي طريقاً وزاد

أيها الظمأ المستريح على عتبة البيت:

أنت شعاري،

أيها السفر المتأرجح بين خطاي وآثارها:

أنت داري[1]

ففي الوقت الذي تهيمن فيه التفعيلة ((المتدارك)) الصحيحة (فاعلن- ب-) على أكثر تفعيلات القصيدة، إذ تتكرر ((27)) مرة، فإنّ تفعيلتها المخبونة (فعلن ب ب-) تتكرر ((18)) مرة، ولا تأتي على شكل ضرب مقطوع (فعلن - -) سوى مرة واحدة. في حين تأتي بعض الأسطر الشعرية بأجزاء التفعيلة على النحو الآتي: (فا-) ثلاث مرات، و(ف/ب) مرة واحدة، و(فاع/- ب) مرة واحدة أيضاً. وتتعرّض القصيدة لتدوير جزئيّ واحد يحصل في السطر الثالث من القصيدة مع الجزء المكمّل له والواقع في السطر الرابع (وورثت شموع القوارب قبل انتهاك الحصاد/ فكان التجلي).

ولو تفحصنا هذا التوزيع عبر الأسطر الشعرية للقصيدة لرأينا أنّ التفعيلة الصحيحة تكاد تسيطر على معظم هذه السطور، باستثناء السطر الأخير الذي تختتم فيه القصيدة، إذ تسيطر عليه التفعيلة الزاحفة لتدفعه إلى سرعة أكبر باتجاه خاتمة القصيدة، ويتغيّر على أثرها تغيّراً جزئياً باتجاه الحركة الأكثر سرعة.

لا شكّ في أنّ أجزاء التفعيلة التي ظهرت في القصيدة بمظاهر ثلاثة (فا/ف/فاع)، تسهم كثيراً في امتصاص الامتدادات الإيقاعية التي تتخلّف في نهايات بعض السطور الشعرية لتمنح السطر اللاحق لكلّ منها مباشرة حرية البدء بتفعيلة جديدة، كما أنّ الخواء الروحيّ والنفسيّ المتمخّض عن تجربة القصيدة، والبحث المحكوم بالتواصل غير

(1) سفر بين الينابيع، وزارة الإعلام، 1972- بغداد 9-10.

المجدي من شأنه أن يحدث شيئاً مـن الـدوران في حلقـة إيقاعيـة تتّسم بـالتوازن والتـشابه والتماثـل، بمـا يناسب توازن وتشابه وتماثل وحدات التجربة ومراحلها.

هذا يعني أنّ الترخّصات العروضية هي ((ترمومتر)) القصيدة، وهي التي تـستوعب موسـيقياً كـلّ إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها، وتسهم في إحداث تغيّرات إيقاعية في القـصيدة تعمـل عـلى حفـظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغير الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى.

أنماط إيقاعيّة القصيدة:

النظام الإيقاعيّ الذي يحكم حركة القصيدة لا يشكّل إيقاعيتها بنمط واحد وسياق واحد، بـل تتعـدّد هذه الأنماط والسياقات طبقـاً للتنـوّع الأكيـد الحاصـل في تجـارب القـصائد المختلفـة، فـما دام لكـلّ قـصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض ضرورة - نمطاً إيقاعياً محدداً- يـتلاءم مـع خـصوصية هـذه التجربـة، فـإنّ أنمـاط الإيقاع تعددت وتنوّعت وبالإمكان حصر أكثر هذه الأنماط حضوراً في التجربة الشعرية المعاصرة بما يأتي:

1- **الإيقاع الصوتيّ:**

يعدّ هذا النمط الإيقـاعيّ أكـثر أنمـاط الإيقـاع بـساطة ومبـاشرة، إذ يـنهض عـلى مجمـوع القـيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القـصيدة أكـثر مـما يحـاول بلـوغ قيمتهـا الـشعرية الأخـرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجـل التـأثير في جمهور المتلقين عن طريق ((رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه. فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفوياً في المواقـف العاصفة))[1].

ويمكــن القــول إنّ جيــل الــرواد أكــثر احتفــاء بهــذا الــنمط الإيقــاعيّ مــن الجيــل الــذي

(1) تمهيد في النقد الأدبي: 179.

لحقه ويمكن تقديم نموذجين شعريين من نماذج كثيرة تكشف عن طبيعة الإيقاع الصوتي على نحو واضح.

ففي قصيدة ((أمنية جارحة)) للشاعرة فدوى طوقان تبرز القيم الصوتية بأكثر من سبيل:

ما زلنا في غرف التخدير

على سرر التخدير ننام

والعام يمر وراء العام

والأرض تميد بنا والسقف

يهيل ركاما فوق ركام

والكذب يغطينا من قمة هامتنا

حتى الأقدام..

يا أخوتنا قولوا حتام؟

أواه وأواه يا فيتنام

آه لو مليون محارب

من أبطالك

قذفتهم ريح شرقية

فوق الصحراء العربية

لفرشت نمارق

ووهبتمو مليون ولود قحطانية!

****

عفواً يا أهل البيت

جارحة هذي الأمنية

لكنا لم يبق لدينا

منكم إلا قعقعة الصوت

ضيعنا الأشياء الأصلية

ولقد أعيانا يا أحبابي

رش السكر فوق الموت[(1)]

أول هذه السبل هو توالي القوافي المنوعة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلوّناً صوتياً، إذ تسهم القافية الأولى المنتهية بصوت الميم الساكن ((ننام- العام- العام- ركام – الأقدام- حتام- فيتنام))، والثانية التي تنتهي بصوت الياء المقترن بهاء مهتوتة ((شرقية –العربية- قحطانية- المنية- الأصلية))، ثم الثالثة التي تنتهي بصوت التاء الساكن ((البيت- الصوت- الموت))، في زيادة معدلات الطاقة الصوتية في القصيدة.

والسبيل الثاني هو كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي مثل صوت ((الراء)) الذي يتكرر في الأسطر الستة الأولى فقط من القصيدة ((12)) مرة وصوت ((النون)) الذي يتكرر في القصيدة ((17)) مرة، يظهر فيها على شكل ضمير المتكلمين ((نا)) تسع مرات.

فضلاً عن استخدام بعض الصيغ اللغوية التي يمكن أن تستثمر استثماراً خاصاً في الإلقاء مثل ((أواه- أواه- آه)) مما يزيد من زخم الحضور الصوتيّ في القصيدة. وكذلك تكرار بعض المفردات تكراراً متلاحقاً ومنظماً يولد تردداً عالياً للأصوات مثل (العام يمر وراء العام- وراء العام- وراء العام/ يهيل ركاماً فوق ركام).

ويمكن القول إنّ أسلوب الاستفهام في ((يا أخوتنا قولوا حتام؟)) وأسلوب التعجب في ((ووهبتمو مليون ولود قحطانية!)) وما يصحبهما من تنغيم صوتيّ في الإلقاء يمكن أن يسهما أيضاً في زيادة زخم الإيقاع الصوتيّ في القصيدة. وتشترك كلّ هذه الخصائص الصوتية المجتمعة في تشكيل واقع الإيقاع الصوتيّ الذي تنهض عليه القصيدة.

تنهج قصيدة ((هل ترتجفين الآن)) للشاعر رشدي العامل النهج نفسه في استثمار القيم الصوتية في عناصر التشكيل الشعرية لقصيدته من أجل توليد إيقاع صوتيّ خاصّ يضبط حركتها:

---

(1) ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط1-1981- بيروت: 624-625.

أتعبت خطاي، أفتش في غابات الشك وراء شجيرة إيمان

كان الظل رفيقي الدائم،

والأحزان

خبزي اليوميّ،

وعيناي تناهشها العقبان

ولقيتك..

كان طريقي للنسيان

شفتي ما كانت قبل عيونك مروية

خصلة تمسح من ذاكرتي درب الأحزان

وجدار السجن وقيد السجان

*****

وجهك في لون الأزهار البرية

عيناك تجوبان دروب فمي

عيناك السوداوان

كفاك الناحلتان

الناعمتان

الباردتان تخضان دمي

*****

هل ترتجفين الآن؟

في هذا الليل الزاحف فوق الجزر المنسية

وأنا وحدي، أحلم بالخصلات المرخية..[1]

فـالزخم التقفـويّ الـذي اسـتأثرت بـه القـصيدة وانتـشر فيهـا عـلى شـكل قـواف منوّعـة-

(1) هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، 1083، بغداد: 45-47.

ابتداء بالقافية المهيمنة – ((إيمان- الأحزان- العقبان- النسيان- الأحزان- السجان- السوداوان- الناحلتان- الناعمتان- الباردتان- الآن)) المنتهية بصوت النون الساكن المسبوق بصوت مدّ طويل مفتوح، ثم القافية الأخرى المنتهية بصوت الياء المقترن بهاء مهتوتة ((مروية- مرخية – البرية- المنسية- المرخية))، وانتهاء بالقافية الثالثة التي تنتهي بصوت الميم المكسور المقترن بصوت الياء الممدود ((فمي –دمي))، ويعمل ضرورةً على توليد إيقاعية صوتية خاصة ترسم ملامح الشكل الإيقاعيّ العام للقصيدة.

كما أنّ المفردات المنوعة التي تعود على المتكلم وتنتهي بياء المتكلم (خطاي- رفيقي- خبزي اليوميّ- عيناي – طريقي- جبيني- ذاكرتي – فمي- دمي- وحدي)، بتناسقها الصوتيّ يمكن أن ترسم خطاً إيقاعياً في جسد القصيدة ويقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلك المفردات المنوعة التي تعود على المخاطبة وتنتهي بكاف المخاطبة (عيونك- شعرك- كفك- وجهك- عيناك- عيناك- كفاك) وتتكرر بعض الأصوات بتردد عالٍ في سطر شعريّ واحد أو سطرين شعريين متلاحقين مثل صوت ((الشين)) في السطر الشعريّ الأول ((أفتش- الشك- شجيرة))، وصوت ((السين)) في السطر الشعريّ الذي يتوسّط القصيدة تقريباً ((تمسح- السجان- السجن))، وتكرار هذين الصوتين أيضاً في مواضع أخرى من القصيدة مما يسهم كذلك في زيادة طاقة الأصوات التي تؤسس مجتمعةً الشكل الإيقاعيّ للقصيدة.

2- **إيقاع السرد وإيقاع الحوار:**

دخلت القصيدة الحديثة- أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من كلّ الفنون المجاورة واكتسبت شيئاً من تقاناتها ووظفتها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزّز موقع الحداثة فيها ثانيا.

وأوّل الفنون التي تحركت عليها القصيدة هي القصّة وما فيها من تقانات في القصّ والسرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، وكان السرد والحوار من أكثر هذه التقانات حضوراً في القصيدة الحديثة، وقد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض

الحوار إيقاعه المحدد أيضاً، وهناك افتراض شائع يقول إنّ إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بدّ أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لأنه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات.

بعبارة أخرى إنّ إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغيّر لأنه لا ينبع من ذات واحدة. وهنا لا بدّ أن نشير إلى أنّ الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية، كأن يكون أسلوب السرد هادئاً وكذلك الحوار.

لا شكّ في أنّ للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضاً لأنها ترتبط أصلاً بنوع المحاورة، فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاور هادئة غير ميالة إلى العنف.. كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بأنماطه كافة ((درجات الانفعال والحالة النفسية يظلّ على نحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية))[1].

ويعمل تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنوّع الإيقاع، فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية كما هي الحال في قصيدة ((بحر الحداد)) للشاعر صلاح عبد الصبور، فإنّ إيقاعاً بطيئاً بعض الشيء هو الذي يبدأ حضوره إذ يتّجه الخطاب نحو التفصيل والدخول في الجزئيات واستلهام أجواء ذاتية خاصّة تقرب كثيراً من المونولوج الداخليّ الذي يستدعي إعمال الذاكرة التأملية وما فيها من بطء وهدوء واستكانة ينسجم تماماً مع الأسلوب الحكائيّ الذي جاء عليه السرد:

(1) دير الملاك: 321.

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد

فحين يقبل المساء يقفز الطريق، والظلام محنة الغرب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

((إلى اللقاء)) -وافترقنا- نلتقي مساء غد))

((الرخ مات- فاحترس. الشاه مات!))

((لم ينجه التدبير، إني لاعب خطير))

((إلى اللقاء- وافترقنا- ((نلتقي مساء غد))

أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير

وفي فراشي الظنون، لم تدع جفني ينام

ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون

ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

كأنهم يبكون

- ((لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء))

- ((الخمر تهتك السرار))

- ((وتفضح الأزار))

- ((والشعار.. والدثار))

ويضحكون ضحكة بلا تخوم

ويقفز الطريق في ثغاء هؤلاء[1]

لكنّ هذا البطء الإيقاعيّ ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر حين ينتقل السرد في

(1) ديوان صلاح عبد الصبور: 7-8.

القصيدة إلى تقديم بنية حوارية تبدأ بجملة حوارية تقليدية ((إلى اللقاء))، تتوزع بعدها جمل حوارية أخرى لا تخضع للأسلوب البنائي المعروف في تشكيل بنية الحوار إذ تغيب أطراف الحوار وتظهر نتائجه اللغوية فقط على شكل برقيات ((إلى اللقاء /نلتقي مساء غد /الرخ مات/ احترس/ الشاه مات)).. الخ.

ثم يعود الإيقاع إلى سكونه وهدوئه واستقراره عندما تعود هيمنة السرد مرة ثانية بالأسلوب الحكائيّ نفسه ليقدّم مزيداً من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحال الشعرية، وقد تسهم القافية المنتهية بصوت الواو الممدود المقترن بصوت النون وهو يظهر خافتاً ضعيفاً متهالكاً ((يظلعون- السكون- يبكون)) في إشاعة قدر أكبر من السكينة والهدوء والاسترخاء.

غير أنّ الإيقاع ما يلبث أن يتسارع بفعل انتقال القصيدة من جمل حوارية منتقاة، تظهر تكثيفاً لغوياً كبيراً حتى تقترب في تشكيلها الصيغيّ من ((الحكم)) التي كانت تحظى باحتفاء كبير في شعرنا القديم (لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء/ الخمر تهتك السرار.. الخ).

تنتقل بعدها القصيدة إلى خاتمتها السردية لتحكم إيقاعها ببطء وثقل كالذي ابتدأت به بعد أن تقفل الحكاية بآخر عرض تفصيليّ لها.

في حين تبدأ قصيدة مثل قصيدة ((خليل)) للشاعر سامي مهدي بداية حوارية غاية في التكثيف والاختزال ومحملة بالدلالة والإيحاء:

- خير ما نعمله الآن هو الشاي

فهل عندك منه؟

- الشاي؟!

- السكت

- والقصف؟ وهذا الملجأ الرخو؟

- سواء بسواء!

وخليل كان مهموماً

وكان الموت يطوي من يشاء

وخليل كان لا يسكت في القصف

ويبكي حين يحصي الشهداء.

قال:

- والشاي

- فقلنا:

- بعد أن ينقطع القصف

ويحصى الشهداء

فاختلفنا وتصايحنا

ولكن خليلا ترك الملجأ غضبان

وولى في العراء

ومضى في القصف لا يلوي على شيء

مضى في القصف

حتى غاب من أعيننا

غاب

ونادينا فما عاد، ولا رد النداء[1]

إذ تقدم مفردة ((الشاي)) التي تبدو بسيطة ومباشرة فيما يتّصل بالموروث الشعبيّ المحليّ، الذي يحوّل المفردة إلى طقس ((عائليّ)) يعبّر عن الألفة والاجتماع، وتصدر هذه المفردة إيقاعاً خاصاً ولاسيما إذا استخدمت في ظرف شعريّ معيّن تولّد منه إيقاعاً طارداً لليأس والرتابة والخوف.

فعلى الرغم من السردية الخاطفة التي أرسلت فيها مفردات الحوار المجرّد من أيّ تفصيل، إلّا أنّ المساحة الدلالية التي تعمل فيها هذه المفردات تتسع كثيراً بسبب المهارة في الاختيار والتوظيف.

(1) الأعمال الشعرية: 396-398.

تنتقل القصيدة بعد ذلك من بدايتها الحوارية السريعة إلى موقف سرديّ تبطؤ فيه الحركة لتشبع مظاهر الحزن والصمت في سياق المفردات ((مهموماً- الموت- يطوي- يبكي- الشهداء))، التي ترسم لشخصية النصّ الرئيسة ((خليل)) صورة يمتزج فيها الحزن والفرح، الحياة والموت، الشجاعة والخوف.

كما تسهم الأفعال الماضية الناقصة ((كان –كان- كان)) والأفعال المضارعة ((يطوي –يشاء- يسكت- يبكي- يحصي)) في مداها الدلاليّ والإيقاعيّ، في تهدئة الحركة من طبيعة بعثها في فضاء الحزن القائم على الاستذكار والتأمل والاستلهام.

وفجأة يتدخل الحوار باستخدام الفعل الحواري ّالمباشر ((قال)) الذي يتكرر أربع مرات، مرة بشكله الماضويّ نفسه ومرتين بشكله المقترن بـ ((نا)) المتكلمين ((قلنا))، ليتسارع الإيقاع ويتلاحق بصورة غير متقطعة في سياق ثبات السؤال((- والشاي؟)).

ثم تعود بنية السرد لتسيطر على خاتمة القصيدة وتقدمها بأسلوب حكائيّ تتنوع فيه الأفعال وتتزاحم (اختلفنا- تصايحنا/ ترك- ولى- مضى- غاب- غاب/ لا يلوي- لا رد) لتبقي قدراً معيناً من سرعة الإيقاع الذي كان على أشدّه في المقطع الحواريّ السابق، لكنه ما يلبث أن يهدأ شيئاً فشيئاً حتى يستقر تماماً إلى الهدوء التام في نهاية القصيدة بتأثير أداتي النفي ((ما- لا)) اللتين تقصيان الفعل من احتمال تحقيق الإنجاز وتبعثان في الوقت نفسه صدى إيقاعياً بطيئاً.

3- إيقاع البياض:

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدّد مطلقاً بالأصوات بشكلها المجرّد فقط بل تشمل كلّ ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكمّلة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلّا من طبيعة الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع.

فالإيقاع إذن ((تردد ظاهرة صوتية- بما في ذلك الصمت- على مسافات زمنية

متساوية أو متقابلة))[1]، والصوت والصمت يتحددان على المستوى الكتابيّ للقصيدة بالسواد رمز ((الصوت)) والبياض رمز ((الصمت((إذ إنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة))[2].

وتتميز القصيدة الحرّة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدّد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقّف ضروريّ للمتكلم لأخذ نفسه. وهي من ثمّ ليست إلّا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النصّ، ولكنها بطبيعة الحال محمّلة بدلالة لغوية[3]، وهي في الموسيقى تقابل السكتة التي ((تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام والسكوت ليس بكماً بل رفضاً للكلام فهو نوع منه))[4].

البياض يقوم بشكل أساسيّ على العنصر التشكيليّ للمكان الذي يحتلّه السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعدّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ[5]، عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخطّ والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا الحديث وهو يكتب نصه الشعريّ، لأنّ القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النصّ، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجيّ لا يمكن أن يكون إلّا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع

---

(1) د. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 288-1990- الكويت.

(2) بنية اللغة الشعرية: 98.

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 54- نقلا عن:

Jean cohen, Stracture, Dulagage, poetiqe, p. 68.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 58.

(5) ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب: 100-101.

الداخليّ الذي يعانيه.

بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخليّ الوهميّ، أما الشاعر الحديث فإنه يمتدّ بهذا التركيب اللا متناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشكّ والدخول في متاهة القلق. ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعريّ، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أنّ طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات. والشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتيّ مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدليّ، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحدّ من حريته في التدفق[1].

يمكن النظر إلى كلّ القصائد المعاصرة على هذا الأساس إذ أنّها تتشكّل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أنّ المساحة المكانية للكتابة غير محدّدة بإطار مسبق كما هي الحال في قصيدة الوزن فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفّق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية. وبهذا فإنّ لكلّ قصيدة حرّة عالماً خاصاً من السواد وعالماً خاصاً من البياض. ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة ((الشخص السادس)) للشاعر سعدي يوسف، لاكتشفنا أنّ قضية الحضور الذي ينتزعه السواد من مساحة البياض وتوزيع الخارطة المكانية للقصيدة على أساس نتائج ليست محض مصادفة عابرة، إنما هناك هندسة معيّنة تقررها التجربة:

خمسة أشخاص في الغرفة كانوا يحتكمون إلى شخص سادس:

*** بدأ الشخص الأول لعبته**

---

(1) نفسه: 103.

فتسلق بلا حبل

إلى كرسي في السقف.

***والثاني أخرج كلباً أسود**

من جهة الصدر اليسرى

***والثالث أخرج ((تاريخ البشرية)) من مكتبة الغرفة**

وتحامل فوق السلم.

حتى أوصل ((تاريخ البشرية)) فوق الرف.

***أما الرابع فاستل عصا مغمدة**

وتناول ((تاريخ البشرية))

يجلده ألفا...

***لكن الخامس إذا جاءت نوبته استخفى**

***ضحك السادس**

ترك الغرفة

أغلق باب الغرفة بالمفتاح

ثم مشى في طرقات الناس.(1)

إذ تبدأ القصيدة بسطر شعريّ طويل نسبياً قياساً إلى سطر القصيدة الآخر يعدّ بمثابة العنوان التفصيليّ الآخر لها، ثم تبدأ القصيدة بتوزيع أدوار شخصياتها على مقاطع القصيدة الستة، ويبدأ كلّ مقطع بإشارة هي عبارة عن دائرة صغيرة مملوءة بالسواد(*) تعيّن بداية المقطع.

يحتل المقطع الأول ثلاثة أسطر صغيرة من مساحة البياض العام، ويحتل المقطع الثاني سطرين، والثالث ثلاثة أسطر، والرابع ثلاثة أسطر أيضاً، ويكتفي المقطع الخامس بسطر واحد، في حين يمتد السادس إلى أربعة أسطر.

(1) الأعمال الشعرية : 79-80.

إنّ كلّ مقطع يبدأ بحركته الشعرية في المساحة المخصصة له يفرض على ما تبقى صمتاً يمثله حجم البياض المحيط به. ونلاحظ أنّ السطر الشعريّ يمتدّ ويتقلص حسب حركة الفعل الشعريّ الممثـل للتجربـة في النص، وبهذا الامتداد والتقلّص الذي يتفـاوت بـين سـطر وسـطر ومقطـع وآخـر يتحـدّد بطبيعـة إيقـاع البياض، إذ إنّ حركة السواد على البياض هو حركة الصوت على الـصمت، فـصدى الـسواد يـتردّد في البيـاض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت. وحركات القصيدة الست تمتصّ في توزّعها المتباين الفاعليـة البـصرية للعين المتلقية، وبقدر ما تضيق مساحة الكتابة ((السواد)) فإنّ مساحة البيـاض تتّـسع، وتـسعى الفراغـات التي تركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر إلى توليد انتقالة إيقاعيـة يؤديهـا البيـاض الفاصـل بـين سـوادين، وهي بمثابة صمت وتوقّف تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق.

وكلما طال السطر الشعريّ ((السواد)) أي كلما أوغل أكـثر في مـساحة البيـاض كـما هـي الحـال في السطر الشعريّ الأول من القـصيدة ((خمـسة أشـخاص في الغرفـة كـانوا يحتكمـون إلى شـخص سـادس))، والسطر الأول من المقطع الثالث ((والثالث أخرج)) تـاريخ البـشرية ((مـن مكتبـة الغرفـة)) وغيرهـا، فـإنّ إيقاع البياض يظهر أكثر لأنّ انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقيـة بـه من طبيعة اشتراكه في مجال الرؤية البصرية.

لذلك فإنّ إيقاع البياض يتضاءل في الأسطر الشعرية القصيرة ((القليلة السواد))، كما هي الحـال في القصيدة ((إشارة مرور))، للشاعر معين بسيسو:

النور الأحمر

قف

النور الأخضر

النور الأحمر

والنور الأخضر

النور الأحمر

والنور الأخضر

قف

قف

قف

سر

سر

النور الأحمر

النور الأخضر

أين هو النور الأخضر...؟

امرأة حبلى في عربه

ولدت في العربه

كبر الطفل، أحب، تزوج في العربه

أنجب أطفالاً، قرأ مجلات وصحف العالم

في العربه

اعتقلوه.... سجنوه في صندوق العربه

جند واستشهد خلف شبابيك العربه

دفنوه تحت دواليب العربه

والعربه ما زالت في الشارع

تنتظر النور الأخضر

تنتظر النور الأصفر

النور الأحمر

قف

النور الأخضر

سر

النور الأحمر... والنور الأخضر[1].

تبدأ القصيدة بإضاءات برقية من السواد تتلاحق على نحو سريع، وتحصر العين المتلقية في مجال عموديّ ضيّق من الحركة هو مجال السواد الصرف وتعزلها تماماً عن المساحة الواسعة للبياض. فالأسطر الستة عشر الأولى تتدافع في تتابع غير منقطع لا يتوقف إلّا عند حدود السؤال في ((أين هو النور الأخضر...؟))، لتتمكن العين المتلقية هنا باسترداد أنفاسها والتأمل في المجال المكانيّ مما يوفّر لإيقاع البياض إمكانية الظهور وتأدية دور ما.

ثم تنتقل القصيدة بعد ذلك وبفضل الأسلوب الحكائيّ الذي بدأ يسيطر عليها إلى أن توغل سطورها أكثر في مساحة البياض، كما أنّ حركة الحال الشعرية تخفّ وتبطؤ مما يؤدي إلى تقديم فرصة أكبر للعين المتلقية أن تتأمل الفضاء المكانيّ العام المنقسم بين سواد الكتابة وبياض الفراغ، حيث إيقاع البياض بالعمل. غير أنه باختتام بنية الحكاية في ((دفنوه تحت دواليب العربه))، تعود القصيدة إلى حركتها وتدفّقها، وما يترتب على ذلك من إيقاع حركيّ سريع يعود إلى بدايتها، مما يعمل على حصر العين المتلقية مرة أخرى في مساحة مكانية محدودة ومشغولة بالسواد، لا توفر أدنى فرصة لإمكانية بروز إيقاع البياض، بوصف أنّ الإيقاع المتمخّض عن السواد يسرق هذه الفرصة ويهيمن على فعالية التلقي على نحو شبه كامل.

4 ـ **إيقاع الأفكار:**

يتحقق التماسك النصيّ في القصيدة عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكوّنة للنصّ وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيويّ بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار، فـ((موسيقية القصيدة إنّما توجد في هيكلها كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ. وهذان النمطان متّحدان في وحدة لا يمكن انفصامها. فمن الخطأ الادعاء بأنّ موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 321 ـ 323.

بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية))[1]، إذ إنّ طبيعة الأفكار تغذّي الأصوات بـألوان إيقاعيـة لا تحملها هذه الأصوات في وضعها المجرّد ولا تكتسبها إلّا من طبيعة ((إيقـاع الجملـة والعلاقـة بـين الـصوت والمعنى وقوة الكلمات الإيحائية))[2]، التي تتألف جميعاً في تـشكيل متّحـد عـلى نحـو منظـوم يقـوم عـلى أهمية ((ربط الأنماط الإيقاعية في الشعر بأنماط من المعنى ـ معنى الكلام أو معنى الجملـة ـ دون الأنمـاط الموسيقية الصرف))[3]، مما يستدعي قدرات شعرية خلاقة معـزّزة بـوعي شـموليّ قـادر عـلى تنـشيط قـوة الإيحاء في الإيقاع، وقد يصل الشاعر إلى اتباع طريقـة تـشبه طريقـة التـأليف الموسـيقيّ التـي تجعـل مـن القصيدة ((موسيقى أفكار))، وهذه ((الطريقة الموسيقية لا تقدّم موضوعات للتفكير أو التفسير بـل تقـدّم موضوعات موسيقية للإيحاء))[4]، وهي ربما لا تشكل ظاهرة واضحة في القصيدة العربية الحديثة كما هـي الحال عند بعض الشعراء الإنكليز مثل ت.س. أليوت.

وغالباً ما يستخدم الشعر الحديث ((إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديـد ليحقـق الانـسجام والوحـدة وللتعـويض عـن فقـدان الانتظـام في طـول الأبيـات وأنمـاط التقفية))[5]، وقد يتّضح ذلك على نحو أكبر في قصيدة النثر التـي لا يظهـر إيقاعهـا بغيـاب التقاليـد المعروفـة في موسـيقى القـصيدة العربيـة إلّا ((باسـتخدام موسـيقى الفكـر التـي تعتمد عـلى التـوازن والـترادف والتبـاين والتنظـيم التـصاعديّ للأفكـار. إلى جانـب ترديـد

---

(1) د.محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ـ دار الفكر ـ ط2، 1971، القاهرة: 23.

(2) سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: د.زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد:4.

(3) ج.س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر: 15.

(4) د.عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب ـ الشاعر والقصيدة، منشورات مكتبة التحرير، ط2، 1986، بغداد،: :154.

(5) س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، 1969، القاهرة : 140.

السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة)).[1]

يتشكّل إيقاع الأفكار أساساً تشكلاً لغوياً لأنّ اللغة رموز تثوي في التراكيب، ويقوم الشاعر بترتيب ((اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمداً على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدقة بأنّ ذلك يحدث لأنّ التركيب إيقاع لكن دون صوت))[2]. وينبعث إيقاع الأفكار أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفيّ يتشكّل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة.

ولو استقرأنا على سبيل المثال قصيدة ((المدينة)) لأدونيس مثلاً، وحاولنا النظر فيما يمكن أن تقدّمه من إيقاعية معيّنة تصدر عن رموز وأفكار النصّ، لأدركنا أنّ إيقاعاً خفياً يحاكي الذهن يلتمع هنا وهناك في أجزاء كثيرة من القصيدة:

نارنا تتقدم نحو المدينه

لتهد سرير المدينه

سنهد سرير المدينه

سنعيش ونعبر بين السهام

نحو أرض الشفافية الحائره

خلف ذلك القناع المعلق بالصخرة الدائره

حول دوامة الرعب

حول الصدى والكلام

وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وجنينه

وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينه

وسنعكس وجه الحضور

---

(1) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: 71.

(2) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 229، نقلاً عن Sound and form in Modern poetry. P. 14.

وأرض المسافات في ناظر المدينه،

نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائره

نارنا تتقدم نحو المدينه..[1]

إنّ مفردة ((المدينه)) التي تتكرر في القصيدة سبع مرات تشكّل المحور الرمزيّ الأساس لها، وتكرارها يصل بها إلى مرحلة التشخيص إذ يبدأ بها كيان القصيدة وينتهي بها، فهي القطب المناوئ في الصراع الفكريّ والحضاريّ والوجوديّ الذي نهضت عليه القصيدة. يقابلها في القطب الآخر ((نارنا)) المتكررة ثلاث مرات، وهي تكوّن باتصالها بـ((نا)) المتكلمين الضمير المعبّر عن الكائن المجموع الممتزج ((نحن((، والممثلة في سيطرة الأفعال المضارعة المسبوقة بصوت الاستقبال ((سنهد ـ سنعيش ـ سنغسل ـ سنحرق ـ سنعكس)) وما تؤديه من إنجازات تقوّي مركز المجموع ذي الوجود الأصيل في عملية الصراع الفكريّ الدائر بينهما وبين ((المدينة)) ذات الوجود الطارئ القلق ((الوجود المرقع)). ويتأكد جزء كبير من إمكانية حسم الصراع لصالح ضمير المجموع ضدّ المدينة في هيمنة الجملة الاسمية ((نارنا تتقدم))، إذ تتكرر مرة في بداية القصيدة ومرتين في خاتمتها.

هذه المعادلات التي تقدّمها القصيدة بوصفها الواقع الفكريّ المجسّد لبنيتها، تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض عليه باستعمال الوسائل التقليدية في كشف النظم الإيقاعية المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية. وتنهض بعض القصائد الحديثة في تشكيل رؤاها الذهنية على تقسيم البنية الهيكلية العامة للنصّ على مجموعة من البنى الصغيرة التي تستقل في عوالمها الداخلية الخاصة، وتبعث في اشتراكها بسياق البنية العامة إيقاعاً منشؤه الأفكار.

ففي قصيدة ((المنازل)) للشاعر عبد الرحمن طهمازي مثلاً تولد الأفكار بإيقاعاتها الخاصة عبر أربعة نماذج من الصور تشكّل في اجتماعها وامتزاجها حياة النصّ، ولكلّ

---

(1) الآثار الكاملة، مجلد، 482: 1.

صورة وجه تشكيليّ يبعث إيقاعاً خاصاً:

سأخدش للنهر ليلاً

وللبحر باباً

وأصلح وجهي لعمري

أخف

أخف

ويزداد سري

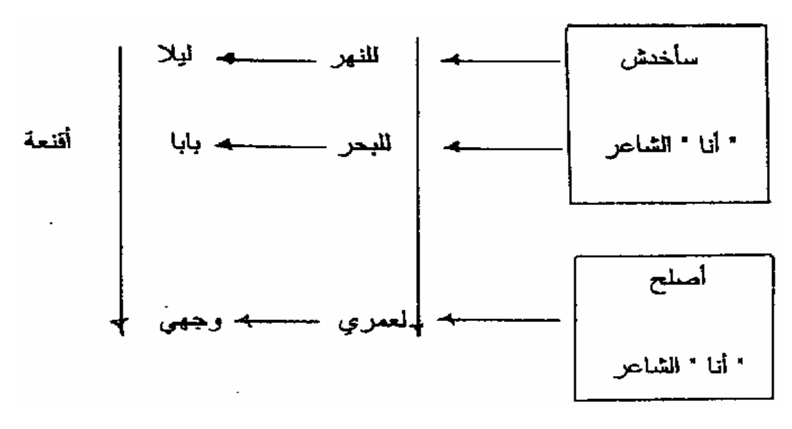
وللسيل خوف الحديقه

وبعد المياه أنام

فما زرعت في الوجوه الأجنة

ولا أنتهز الظل موت البريق(1)

ففي الصورة الأولى التي تبتدئ بها القصيدة بجملة فعلية مسبوقة بصوت الاستقبال، ينشأ الإيقـاع من تركيب معادلة تتحقق فيها أفكار الصورة، ويمكن توضيحها بالشكل الآتي:



إذ تتمظهر المعادلـة بثلاثـة أشـكال، يخـضع الـشكلان الأول والثـاني لموحيـات الفعـل ((سأخدش))، في حين يخـضع الـشكل الثالـث لموحيـات الفعـل ((أصـلح)) وتـسير المفـردات

---

(1) ذكرى الحاضر: 23-24.

المجرورة ((للنهر ـ للبحر ـ لعمري)) بنسق تشكيليّ ودلاليّ واحد، تقابلها في الجهة الأخرى المفردات ((دليلا ـ بابا ـ وجهي)) الذي هو قناع تقليديّ لـ ((عمري))، وهذا التوازن في التوزيع هو الذي ينشئ إيقاعاً من نمط خاصّ يقوم على الأفكار.

أما الصورة الثانية (أخف/ أخف/ ويزداد سري)، فإنّ إيقاعها ينبعث من سياقها الفعليّ الموحي ((أخف ـ أخف ـ ويزداد))، في حين يشكّل إيقاع الصورة الثالثة (وللسيل خوف الحديقة/ وبعد المياه أنام) من التوازن الدلاليّ الخفيّ الناشئ بين ((للسيل))، و((المياه)) وبين ((خوف)) و((أنام))، إذ أنّ ((السيل)) مادته ((المياه)) و((المياه)) هي المنفذ المضمونيّ لنية ((السيل)) وأدائه، كما أنّ العلاقة بين ((الخوف والنوم))، علاقة متشابكة تنطوي على شيء من الغموض ولاسيما في احتوائه أداء وفعاليات الواحد للآخر.

وتحظى الصورة الرابعة والأخيرة بقدرات دلالية وإيقاعية أكبر (فما زرعت في الوجوه الأجنة/ولا انتهز الظلّ موت البريق)، حتى تبدو وكأنها المصبّ الدلاليّ لصور القصيدة بأجمعها، فزراعة الأجنة في الوجوه بوصفها جزءاً من تشكيل صوريّ تقف في نسق دلاليّ مع انتهاز الظلّ لموت البريق، بمعنى أنّ الوجوه هي الظلّ مثلما الأجنة هي البريق، وبهذا كان التحكم في إيجاد تناظر دلاليّ هو الذي يولد إيقاعاً من نوع خاصّ تنشؤه الأفكار.

بنية الإيقاع الداخليّ:

إنّ صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتدّ إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأوليّ البسيط. وتطورت هذه الصلة بتطور الفنّ الشعريّ حتى أصبح الشكل الشعريّ المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل. وحين حاولت القصيدة العربية الحديثة تحطيم هذه الهندسة فإنّها لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانت محاولة لاستثمار ((إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها

الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة))[1]، وهي بذلك ((تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النصّ ذاته. لكنّ هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائيّ صارم))[2]، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة، وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ ((الإيقاع الداخليّ))، الذي يختلف عن ((الإيقاع الخارجيّ)) في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجيّ، وإن كان لا يهملها بل يخصّبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النصّ الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النصّ وخارجه، أو بين شكله ومضمونه.[3]

وبهذا فإنّ مفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنى شمولياً ينطوي على مستويات إيقاعية خفيّة يمكن الكشف عنها، ((منها ما له طابع صوتيّ يتصل ببنية الإيقاع الخارجيّ صاعداً أو هابطاً منها، شادّاً الصلة الجدلية بين البنيتين... مثل إيقاع الحرف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتيّ أو الترجيع[4]، وإيقاع حركات المدّ الداخلية

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، 1971، بيروت: 116.

(2) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985، تونس: 142.

(3) علوي الهاشمي، مجلة ((البيان))، العدد 9: 290.

(4) الرجع الصوتي، والترجيع هو علاقة الأحرف بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من القصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها، مما يخلق إيقاعاً موجوداً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء (الثابت والارتكاز) إلى حركة. د.عبد السلام المعمدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، 1981، تونس: 24/وانظر: المصدر السابق: 9-10.

المتصلة بنظام التقفية في النصّ. ومنها ما له غير الطابع الصوتيّ، والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخليّ (اللغة الشعرية، الصورة، الرموز... الخ)، والخارجيّ كالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة...))[1].

هذا الائتلاف بين كلّ هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخليّ ذا أهمية كبيرة ((تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقيّ في القصيدة الحديثة. جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً. إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولّد الدلالة))[2].

وفي استقراء فنيّ لمنتج الشعر العربيّ الحديث، في مدى قدرته على وعي الكيفية التي يمكنها استثمار مكوّنات هذه البنية الإيقاعية الجديدة، بما يساعدها على تقديم قصيدة عالية المستوى، يمكن الاعتقاد بأنّ الشاعر الحديث ((قد نجح إلى حدّ كبير في فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معاً، فاستغل الرؤى والظلال والإيحاءات والنبرة والصوت والهمس، فجاء البناء الموسيقيّ في القصيدة مركّباً من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل، مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجدها في كثير من شعرنا القديم))[3]. كما نجح في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاصّ لكلّ حرف من الحروف المستعملة في البيت، ثم كيفية توالي هذه الحروف في كلّ كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله[4]، مما يوفّر في كلّ هذا وذاك قدراً كبيراً من ((التنظيم الدلاليّ والشكليّ))[5].

إنّ الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع الداخليّ في القصيدة ((يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية

---

(1) نفسه: 9-10.

(2) يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد 2، 151: 1981.

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 105.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 105.

(5) نفسه: 53.

وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحسّ وثقافة فنية ولغوية واسعة))[1]، كما يستلزم أيضاً استجلاء ((إيحاءات الأصوات في الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفنيّ بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تَهِبُ العمل الشعريّ إيقاعه البنائيّ الخاصّ))[2].

ومن المظاهر الأخرى لبنية الإيقاع الداخليّ في القصيدة الحديثة ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس وطباق[3]، يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهما إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة. وبالإمكان أيضاً توليد إيقاعات داخلية معينة عن طريق بعض أنماط التقانة الفنية التي تنهض عليها القصائد ولاسيما ما يدعى بالتضمين النثريّ، أي الانتقال من الشعر إلى النثر داخل بنية القصيدة، إذ تقوم هذه الحركة بنقل ((ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعاليّ إلى حالة الهدوء النسبيّ، تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثريّ أو أسطر نثرية إذ أنّ للّغة الشعرية والموسيقى وظائفها الانفعالية))[4]. ومن أجل أن ينوّع الشاعر الحديث من إيقاعاته الداخلية فإنّه يلجأ أحياناً إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً في الكلمات تجري على وفق نسق خاصّ[5].

---

(1) د.محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية، 1958، القاهرة:106/ وانظر : د. محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 404.

(2) د.محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط1، 1984، القاهرة: 53.

(3) د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 197.

(4) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 263.

(5) دير الملاك: 342.

إنّ لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط ومحاولته الدائبة للاستفادة من كلّ هذه الممكنات المتاحة، التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تتولد من النسيج الداخليّ للقصيدة الحديثة ((ليس إلّا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها تلك القافية المفتقدة التي ضيّعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة))[1]، وتحوّلت المهمة الإيقاعية بذلك من مهمة إطارية إلى وظيفة تكوينية.[2].

وعلى الرغم من أنّ بنية الإيقاع الداخليّ في القصيدة الحديثة كانت مادة حيّة للكثير من الدراسات النقدية وطال فيها النظر النقديّ كما اختلفت فيها وجهات النظر النقدية، إلّا أنّ محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقق إنجازات واضحة ومتميزة، وذلك لأنّ ((الإيقاع الداخليّ خلو من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية، لا الجماعية))[3]. بمعنى أنه ((شخصيّ ومتغيّر))[4].

طالما أنّ القصيدة الحديثة هي للقراءة التأملية الصامتة وليس للإنشاد، فإنّ هذه القراءة الصامتة تضعف التركيب الوزنيّ ويظلّ فيها نوع من الرنين الغامض وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورموز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع[5]. ويحاول الشاعر الحديث في سبيل تشكيل إيقاعه الداخليّ الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها.

---

(1) نفسه: 345.

(2) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، 1989، بغداد: 14.

(3) د.عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، 1989: بغداد: 3.

(4) حاتم الصكر، مال تؤديه الصفة، ص23.

(5) د.محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد 1990/288/ وانظر: د.إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، بيروت، ص 29.

ففي قصيدة ((النرفانا))، ذات المقاطع الأربعة للشاعر بلند الحيدري يتنـامى إيقـاع داخـليّ خـاصّ عبر مجموعة من الظواهر التي تفرزها القصيدة بعالمها وأجوائها وفضائها الدلاليّ:

يا أرض الموتى

موتي

غوري في الموت لحدّ النتن

لحدّ الجزع

وابتلعي

أمواتك... ميتاً... ميتاً

واقتلعي الصمت

اقتلعي الموت من الرمه

صيري العتمه

في الحزن محاجرنا البيضاء

*

يا أرض موتي

أيتها الهجرة في تيه ليالينا السوداء

صيري

غوري

ابتلعي

اقتلعي

لا تدعي للشره الموقور سوى البغضاء

وغير الصبار

وغير الصحراء

وغير النار المتدلية الأثداء

*

أيتها الهجرة

يا مزق الأشرعة القذره

يا قلقي المتيبس في شفتي المره

غوري

اقتلعي

لا تبقي ولا تذري

للدود المستيقظ في الظن

الحالم بالنتن

إلا الموت

*

يا أرض الموتى

موتي

لنصير بموتك كل الموت

موت الموت(1)

أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغويّ للقصيدة، فأصوات المدّ الطويلة المرفوعة ((يا ـ أموا ـ يا ـ أيتها ـ ليا ـ لينا ـ السوداء ـ البغضاء ـ الصبا ـ الصحرا ـ النا ـ الأثدا ـ يتها ـ الحا ـ يا)). وأصوات المد الطويلة المضمومة: ((المو ـ مو ـ غو ـ المو ـ غو ـ المو ـ تو ـ غو ـ دو ـ المو ـ المو ـ مو ـ مو ـ المو ـ مو ـ المو)) إذ تتكثف في المقطع الأخير لتكوّن صوته المميز.

وأصوات المدّ الطويلة المكسورة في ((تي ـ ري ـ ت ـ ن ـ ع ـ عي ـ عي ـ ري ـ ري ـ عي ـ عي ـ عي ـ قي ـ تي ـ رى ـ عي ـ قي ـ عي ـ ن ـ ن ـ تي ــ ت)). تعمل

---

(1) ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط2، 1980، بيروت: 613 ـ 615.

كلها على تشكيل خطوط صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخليّ.

كما أنّ التكرار وترجيعاته الصوتية يسهم إسهاماً كبيراً وفاعلاً في هذا الشأن، فتكرار النداء ((يا أرض الموتى ـ يا أرض الموتى ـ أيتها الهجرة ـ يتها الهجرة ـ يا مزق ـ يا قلقي ـ يا أرض الموتى)). وتكرار الأفعال المتجانسة في أدائها الفعلي عبر مقاطع القصيدة الأربعة: ((موتي ـ غوري ـ ابتلعي ـ اقتلعي ـ اقتلعي ـ صيري ـ)) في المقطع الأول و((صيري ـ غوري ـ ابتلعي ـ اقتلعي/ـ لا تدعي)) في المقطع الثاني و((غوري ـ اقتلعي/ لا يبقي ـ لا تدعي)) في المقطع الثالث، و((موتي)) في المقطع الرابع. وتكرار مفردة ((الموت)). بشكلها المعروف بأل التعريف مرتين في المقطع الأول ومرة في الثالث ومرتين في الرابع، كما تتكرر المفردة نفسها بأشكال أخرى مختلفة في المقطع الأول ((الموتى ـ موتي ـ أمواتك ـ ميتاً ـ ميتاً))، وفي الثاني ((الموتى)) وفي الرابع ((الموت ـ موتي ـ موتك ـ موت)).

وتكرار أداة الاستثناء في المقطع الثاني ((سوى ـ غير ـ غير ـ غير))، تعمل كلها مجتمعة على إطلاق ترجيعات وارتدادات صوتية مختلفة ومتنوعة في أرجاء النصّ.

الفضاء الدلاليّ الذي تقدمه البنية العامة للنصّ، سواء على صعيد العنوان ((النرفانا)) أم الشبكة المؤلفة للنصّ أو الظلال والإيحاءات التي تكمن داخل نسيج هذه الشبكة اللغوية، يؤسس رمزاً أساسياً تتحرك حوله حيوات النصّ وينبع أساساً من فكرة ((الفناء)).

هذه الفكرة تلقي بظلالها على مقاطع القصيدة لتخلق جواً عاماً من الانسحاب والانطفاء والسلب، مما يزيد من وقع المفردات الشعرية التي تنحو هذا المنحى ويعمق حضورها في النصّ من أجل توليد مزيد من الانسجام في نسق الأصوات المتآلفة من ميدان الفكرة ـ الرمز.

توافرت القصيدة على صيغة بلاغية ((طباقية)) عملت من جانبها على تشكيل إضاءة إيقاعية داخلية معينة داخل سياق هذا التشكيل الإيقاعيّ، إذ إنّ ((العتمة/ البيضاء))، في نهاية المقطع الأول تشكّل طباقاً قائماً على الصراع الخفيّ التقليديّ بينهما،

إذ يستدعي سواد العتمة لاحتلال جزء من البياض وإعطائه شكلاً جديداً ودلالة جديدة وإيقاعاً جديداً ينشأ في سياق هذه العلاقة الخفية بين المتضادين.

ويتشكّل الإيقاع الداخليّ في القصيدة ((المارة)) للشاعر سامي مهدي من طبيعة تناسب العلاقة الداخلية بين الدلالات والصور ومن طبيعة ما يصدره هذا التناسب من إيحاء وذيول للإيحاء:

يتّقون المطر

بمظلاتهم،

بينما تتشرب أجسادهم

بنقيع من الخوف والموت لا يأبهون له

.... ثم يحكون عن تعب

أو ضجر.[(1)]

فالقصيدة أساساً مكوّنة من ثلاث صور مترابطة ترابطاً صميمياً على الصعيد الدلاليّ، ومتجانسة تجانساً تاماً على الصعيد الإيقاعيّ.

تنشر الصورة الأولى ((يتقون المطر/ بمظلاتهم))، خطوطاً متعدّدة ومتباينة للحركة وإيقاعها، فـ ((هم)) يتحركون على أرضية الصورة بشكل أفقيّ، و((المطر)) ينزل بشكل عموديّ من الأعلى إلى الأسفل، و((المظلات)) تتفادى السقوط العموديّ للمطر من طبيعة ارتفاعها بشكل عموديّ من الأسفل إلى الأعلى وتحركها تحركاً أفقياً مع حركة ((هم)).

ومع هذه الحركات المتجانسة يتحرك الإيقاع الداخليّ في هذه الصورة. وفي الثانية التي تخضع لانعطافة إيقاعية بوساطة ((بينما)) التي تغيّر اتجاه الحركة الشعرية إلى صورة أخرى، تنشأ حركة أخرى جديدة في ((تتشرب أجسادهم/ بنقيع من الخوف والموت)) تنزل من ((الأدمغة)) التي هي أجزاء من أجسادهم ومراكز فعالياتها وتصدير أوامرها، لتنتشر بشكل عموديّ وجماعيّ نازلة إلى الأسفل وهي حركة ((خلاصة)) الخوف

---

(1) الأعمال الشعرية: 261.

والموت، يتلاشى إيقاعها في النهاية لأنها تضيع وتخفت في ((لا يأبهون له))، لأنّه تآلف مع طبيعة الأجساد وأصبح جزءاً منها، لذلك تأخذ الحركة حرية مطلقة في حين تتقى في الصورة الأولى بفاصل ماديّ هو ((المظلات)). وفي الوقت الذي يتسارع فيه الإيقاع الداخليّ في الصورة الأولى عبر سرعة الحركة الأفقية لـ ((هم)) لتفادي المطر، وسرعة الحركة العمودية للمطر، فإنّ إيقاع الصورة الثانية يبطؤ ويهدأ كثيراً، حتى يتحوّل في الصورة الثالثة عبر الفاصل ((الاستثنائيّ))... ثم ((إلى هدوء تامّ في الحركة الإيقاعية باستخدام فعل القصّ، ((يحكون)).

تقدّم الصورتان الأولى والثانية حالة من الطباق الحاصل بين ((يتّقون/ لا يأبهون))، تزيد من وضوح الحركة الإيقاعية للفعلين، عبر الصراع الهادف إلى تفادي الاتصال بـ ((المطر)) في موحيات الفعل المثبت ((يتّقون))، والمصالحة المطلقة مع ((نقيع الخوف والموت((، في موحيات الفعل المنفيّ ((لا يأبهون)). على الرغم من انتهاء الفعلين بجناس صوتيّ متماثل في صوت المدّ الطويل المضمون زائداً صوت النون المقفل.

وتظهر أيضاً بعض التجمّعات الصوتية التي تسهم في إضفاء صفات جديدة على إيقاع القصيدة الداخليّ مثل صوت التاء في ((يتّقون ـ مظلاتهم ـ تتشرب ـ الموت ـ تعب))، وصوت المد المضموم في ((يتّقون ـ الخوف ـ الموت ـ يأبهون ـ له ـ يحكون ـ أو)).

تعمل التناظرات الدلالية في قصيدة ((إلى عيون ألزا اليمانية)) ـ للشاعر عبد العزيز المقالح على تشكيل إيقاع داخليّ من نمط جديد:

ـ 1 ـ

أنت ما أبصر الآن

ما كنت أبصر بالأمس

عيناك ضوئي

ووجهك نافذتي... ودليلي

إذا سألوني عن اسمي أشير إليك

وإن سألوني الجواز نشرت على جسدي وجهك العربي

المرقع بالجوع

أنت أنا

يتكلم في شفتي صوتك الواهن الحرف

لا صوت لي،

صرت وجهي وصوتي

وعين غدي

يا أميرة حبي وحب الزمان

ـ 2 ـ

في المساء تجيئين عارية

لتنامي ـ هنا ـ بين صدري وقلبي

وتغتسلين بماء الحنين

فماذا جرى يا نبيذي وقاتي

يطاردني الليل ينسل في جسدي

وبطيئاً... بطيئاً يمر الزمان وأنت هناك.. بعيدا

بعيدا

يجيء المساء فلا تحضرين

لما تأخر وصلك؟..

هل أفسد الليل ما بيننا

أم أعاقك رمل الصحارى؟!

تعالي..

فهذا هو الأفق يمتد منتظرا

والشبابيك مفتوحة

وسريرك خال

وريحك تعبق

فانهمري

إنّ وجهك ينتشر الآن في حجرتي

شجرا، وورودا

وحقلاً من ((البن))

نافورة من حنان

ـ 3 ـ

أيها القادمون وفي صدر أثوابكم من روائح ((الزا))

دعوني أعانق في عطرها نخلة الشرق

أشرب من لونها قهوتي

قبل أن يأتي المخبرون

فينتزعوا شفتي

وتفتش أقدامهم هن موطن

أسررها في دمي

قبل أن يغسل الدمع أثوابكم

وتضيع ملامح صنعاء بين رماد العيون

وصمت المكان.[1]

فالتناظر الدلاليّ ذو الصفة الزمنية الذي تبتدئ به القصيدة ((الآن ـ الأمس))، والتناظرات المزدحمة ذات الصفة الشخصية ـ ولاسيما في المقطع الأول ـ ((أنت ـ أبصر/ عيناك ـ ضوئي/ وجهك ـ نافذتي/ إليك ـ اسمي/ وجهك ـ جسدي/ أنت ـ أنا/ شفتي ـ صوتك/ صرت ـ وجهي ـ صوتي ـ عين غدي)) تنشئ نمطاً من التوازي الإيقاعيّ الداخليّ الذي تنتظم فيه دلالات النصّ. كما أن صوت المدّ المكسور المتكرّر على نحو لافت للنظر في المقطع وبأشكال مختلفة مثل: ((ئي ـ تي ـ لي ـ ني ـ مي ـ دى ـ بي ـ لي ـ تي ـ دى ـ بي))، و((س ـ ك ـ ع ـ ت))، وغيرها من المقطعين

(1) ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، ط1، 1977، بيروت: 632 ـ 636.

الآخرين يولّد نسقاً إيقاعياً داخلياً.

تسهم التنويعات المفتوحة في المقطع الثاني بإضفاء نسق إيقاعيّ آخر إلى شبكة الأنساق المكونة لإيقاع القصيدة الداخليّ: ((عارية- بطيئاً - بطيئاً - بعيداً - بعيداً - منتظراً - شجراً - ورودا - حقلاً - نافورة)). كما أنّ أسلوب الاستفهام الوارد في منتصف هذا المقطع وما يولّده من تنغيم في الصيغ الاستفهامية الثلاث المتلاحقة، يمثل انعطافة إيقاعية تتجسّد في الفعل ((تعالي)) الذي يعقب مباشرة نهاية مناخ الاستفهام.

وإذا كان المقطعان الأول والثاني يقومان على حوار بين الراوي ((الحاضر)) و((المخاطب الغائب/ الحاضر))، يتأسس بموجبه ومن خلال موحياته - القائمة على محاولة مزج الداخل بالخارج في كتلة واحدة تجمع الراوي والمخاطب - الفضاء الإيقاعيّ الذي يحكم حركة الأفعال الشعرية وتنامي الدلالات المتجانسة، فإنّ المقطع الثالث يدخل إلى دائرة الحوار عنصراً جديداً متمثلاً في ((أيها القادمون))، المخاطب الجمعيّ، لينقل الفضاء الإيقاعيّ من مستوى ثنائيّ في توزيع أدوار الأداء الشعريّ إلى مستوى ثلاثيّ.

يمثل تكرار صوت ((العين)) في السطر الشعريّ الثاني من المقطع الثالث ((دعوني - أعانق - عطرها)) بهذا التلاحق، تجمعاً صوتياً يوحي بزيادة إيقاع الاستدعاء في المقطع.

الرمز المستخدم ((الزا)) تحرّك في مقاطع القصيدة بلغة سلسة مرنة تعتمد أساساً على إيقاع الجملة، إذ يسهم تدوير ((المتدارك)) في ترتيب هذا الإيقاع وتنسيقه، وتنشطر دلالة الرمز في النصّ بين الأنوثة والمكان حتى يصبح كلاهما شيئاً واحداً ((الحبيبة/ صنعاء)). وتعمل بعض الصور على إنشاء تشكيلات إيقاعية داخلية من نمط خاصّ مثل ((يطاردني في الليل ينسل في جسدي/ إن وجهك ينتشر الآن في حجرتي/ دعوني أعانق في عطرها نخلة الشرق/ أشرب من لونها قهوتي/....الخ))، تولد في سياق الأدوار التي تؤديها الأفعال في تشكيل نسيج هذه الصور.

يتحرّك الإيقاع الداخليّ في القصيدة ((لها ولي)) للشاعر محمد القيسي من طبيعة الانقسام الحاصل في معادلة العنوان ((لها/لي)) دلالياً وصوتياً:

التراب لها والحجارة لي

الأغاني لها والهوامش لي

النهار الشفيف لها،

والزوايا البعيدة لي

والهديل الذي ينتهي عند شرفتها فرحا

والضحى

والأريكة والبيلسان

ورنين الكمان

وقطوف الكروم لها

كلها

ولها المهرجان

ثم لا شيء لي

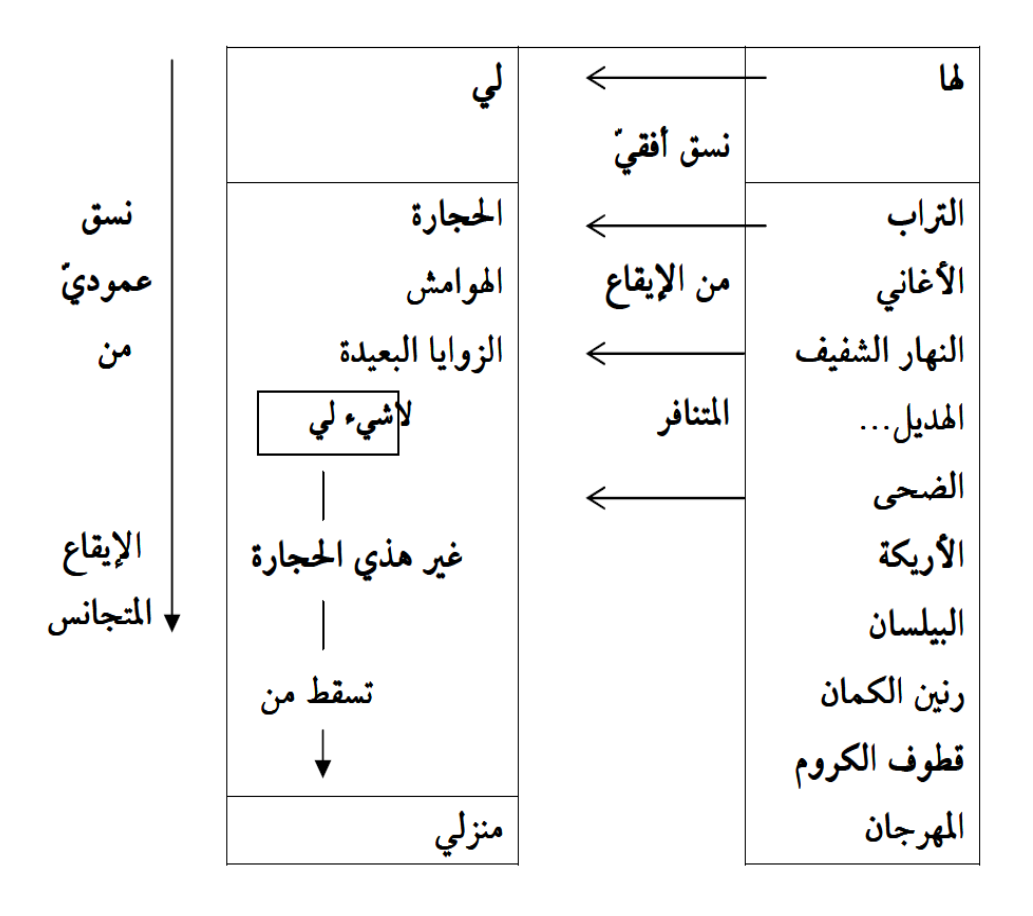
غير هذه الحجارة تسقط من منزلي[1]

إذ إنّ ((لها)) المنتهية بصوت مدّ طويل مفتوح تتكرر بوضعها الصيغيّ هذا خمس مرات، وتتكرر أيضاً بصيغ أخرى في ((شرفتـ ـ ـها)) و((كلـ ـ ـها)). وتمثّل الطرف الأول والأقوى في معادلة القصيدة. في حين تتكرر ((لي((المنتهية بصوت مدّ طويل مكسور بوضعها الصيغيّ هذا أربع مرات فقط، ولا تظهر بصيغة أخرى سوى مرة واحدة في مفردة ((منز ← لي)).

وتتوزع الشبكة الدلالية للقصيدة على أساس الانقسام الحاصل في البنية العامة للشخصيتين المهيمنتين على النصّ، والمجسدتين في الضميرين المتصلين ((لها/لي))، ويتحدد نوع الإيقاع الداخليّ هنا من طبيعة قوّة حضور المفردة/ الصور في كلّ طرف من أطراف المعادلة التي يمكن توزيعها بالشكل الآتي:

---

(1) كتاب الفضة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد: 181.



إذ يتحقق نسق ((عموديّ)) من الإيقاع الدلاليّ المتجانس بين المفردات المكونة لحقل ـ لها ـ ((التراب ـ الأغاني ـ النهار الشفيف ـ الهديل .. ـ الضحى ـ الأريكة ـ البيلسان ـ رنين الكمان ـ قطوف الكروم ـ المهرجان)) من جهة، وبين المفردات المكونة لحقل ـ لي ـ من جهة أخرى ((الحجارة ـ الهوامش ـ الزوايا البعيدة ـ لا شيء لي((، كما يتحقق نسق ((أفقي)) من الإيقاع الدلاليّ المتنافر بين المفردات المكونة لحقل ((لها)) وبين المفردات المكونة لحقل ((لي)). وتعمل السيطرة الاسمية على شبكة النصّ اللغويّ باستثناء فعلين هامشيين (ينتهي ـ يسقط) على فرض إيقاع داخليّ فيه شيء من الثقل والبطء والركود، ويزيد من ذلك التكرار الكبير لـ ((أل)) التعريف، ولولا التكرار الذي شهدته ((الواو)) العاطفة بحدود ((10)) مرات لكان هذا الإيقاع أكثر ركوداً وثقلاً.

لكلّ قصيدة على هذا الأساس نظامها الإيقاعيّ الداخليّ الخاصّ بها، وبقدر ما تتقدّم عند الشاعر حساسيته اللغوية والتصويرية فإنّه يكون ذا إمكانية أكبر على استثمار مكونات اللغة والصورة والرمز وما يترتب عليها من نظم ومولدات إيقاعية تثوي في الصوت والدلالة معاً، وزجّها في بنية إيقاعية لا يمكن رصدها إلّا بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، وتعمل من جهتها على إضفاء قدرات شعرية جديدة تعمق قوّة النصّ وتزيد من طاقاته الإبداعية الخلّاقة.

إيقاع قصيدة النثر:

قد يبدو للوهلة الأولى أنّ هذا المبحث الخاصّ بإيقاع قصيدة النثر مقحم على مادة البحث الأساس الخاصة بـ ((قصيدة التفعيلة))، لأنّ لكلّ نمط من هذين النمطين الشعريين شكله الخاصّ وقوانينه الخاصة. إلّا أنّ قضية الإيقاع الداخليّ وما يترشّح عنها من مداخلات تفضي إلى ضرورة مناقشة إيقاع قصيدة النثر على أساس أنها تعتمد اعتماداً كلياً وحاسماً على الإيقاع الداخليّ، وبعكس قصيدة التفعيلة التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساساً على البحر الشعريّ.

قصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً ما زالت قيد الاختلاف وتباين وجهات النظر، على الرغم من أنّها استطاعت أن تفرض وجوداً ما وشكلاً ما، فـ ((كلمة القصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أنّ وجود عبارة (قصيدة نثرية)، التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة القصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تميز بمظهرها النظميّ. وفعلاً، ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلاً لغوياً تعاقدياً صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعيّ غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعدّ قصيدة كلّ ما كان مطابقاً لقواعد النظم ونثراً ما ليس ذلك، غير أنّ عبارة (قصيدة نثرية) الظاهرة التناقض علينا إعادة تعريفها))[1] بما يرتفع بكلمة ((نثرية)) إلى المستوى الذي يجعلها قابلة للتوافق مع كلمة ((قصيدة)) ومكتسبة لصفاتها وخصائصها التعبيرية والفنية.

مصطلح ((قصيدة النثر)) يجب أن لا يجزأ مفهومياً، فتأكيد النوع واضح المعالم في

---

(1) بنية اللغة الشعرية: 10.

تقديم كلمة ((قصيدة)) على كلمة ((النثر))، وبهذا فإنّ المصطلح يختلف اختلافاً بيّناً عـن مـصطلح ((النـثر الشعريّ)) الذي تتـصدر فيـه كلمـة ((النـثر)) مقدمـة المـصطلح، تعقبهـا كلمـة ((الـشعريّ)) ذات الدلالـة المفهومية العامة خلافاً لـ ((القـصيدة)) ذات الدلالـة الخاصـة. كـما أنّ الاخـتلاف بـيّنٌ كـذلك في مـضمون المصطلحين، فـ ((النثر الشعريّ اطنابيّ، يسهب، بينما قصيدة النثر مركّزة ومختـصرة، ولـيس هنـاك مـا يقيّـد مسبقاً النثر الشعريّ، أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعـض الـصفات الـشكلية، ثم إنّ النثر الشعريّ سرديّ، وصفيّ، شرحيّ، بينما قصيدة النثر إيحائية)).[1]

أي أنّ قصيدة النثر اكتسبت استقلاليتها بوصفها نوعاً شعرياً ذا خصائص مميزة، فهي تحمل شكلها الخاصّ قبل كلّ شيء، وهي ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خـطّ مـستقيم، هـي مجموعـة علائق تنظيم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبيّ موحّد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها، إنّ قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نـثراً ـ أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتّر ـ قبل أن تكون جملاً وكلمات. هـي ذات نـوع متميّـز قـائم بذاتـه، لـيس خليطاً، هي شعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أيّ نوع آخر.

فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية، ويفرض عليها هـيكلاً منظماً، سواء بالمقاطع المنظمة أو التكـرار أو البنـاء الـدائريّ، ويـستعمل بـدل القافيـة والمقـاطع الموزونـة وتوازناتها، توازنات من نوع مغاير.

قصيدة النثر عالم كامل منـتظم، جميـع أجزائـه متماسـكة، كاملـة بـذاتها، تحمـل معناهـا وغايتهـا، فـلا يمكـن أن تـسمى صـفحة نـثر مهـما كانـت شـعرية تـدخل في روايـة أو صـفحات

---

(1) أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط2، 1979، بيروت: 209/ وانظر: د.علي جعفر العلاق، مجلـة الأقـلام، العـدد 11-12، السنة 24، 1989.

أخرى قصيدة نثر[1]، لأنّ المفردات الشعرية أو الشعر على نحو عام قد يوجد في كلّ الأنواع الأدبية الأخـرى. إلّا أنّه مهما كانت كثافة ذلك في أيّ نوع أدبيّ آخر لا يمكن أن يؤلف قصيدة، ذلك أنّ مصطلح ((القصيدة)) يختلف عن مصطلح ((شعر))، فكلّ قصيدة هي شعر ضرورةً وليس كلّ شعر يمكن أن يكون قصيدة.

وتطمح قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاصّ بالاستعاضة عن بحور الخليل ((بانـسجام داخـليّ لا يفتأ يتجدّد ولا يخضع إلّا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين))[2]، كما أنها تطمـح إلى ((إتاحـة كـلّ الحريـة للفكر والخيال))[3]، لأنّ يشتغلا على إضافة قدرات شعرية أكبر إلى القصيدة من أجل كسر الوجود المهـيمن والحضور المـستقرّ للـشكل الإيقـاعيّ التقليـديّ القـائم عـلى التفعيلـة في ذاكـرة المتلقـي، لأنّ الـوزن الحـرّ ((المجدد)) لم يكن كافياً ـ كما يبدو ـ لكسر رتابة الإيقاع الخارجيّ للقصيدة العربيـة بمـا يرقـى إلى تأسـيس حساسية شعرية جديدة[4]. على الرغم من أنّ شاعر الشكل الحرّ قد حاول محاولات عدّة أسهمت في كـسر حدّة المهيمن العروضيّ على البنية الإيقاعية كـالخلط العـروضيّ بـين محـور متعـدّد ومـزج الـشعر بـالنثر[5] وغيرها.. إلّا أنّ قصيدة النثر كانت أكثر الطفرات تحرراً في هـذا المجـال، واسـتطاعت أن تـبرهن ((في أحيـان عديدة على أنها إثراء لخيارات الشاعر العربيّ، وتنويع هو في حاجة إليـه، وتنويـع في أشـكاله الإيقاعيـة وفي بناه التعبيرية أيـضاً))[6]. غـير أنّ قـصيدة النـثر وعـلى الـرغم مـن كـلّ ذلـك ((لم تـنجح في تجـاوز قـصيدة

---

(1) أدونيس، مجلة شعر، العدد: 80: 14 –81/ وانظر: سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، بغداد: 97.

(2) د.عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب: 220-221.

(3) د.عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب: 220-221.

(4) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة: 14.

(5) نفسه: 19.

(6) د.علي جعفر العلاق، الأقلام، عدد 11-12، السنة 116-24.

التفعيلة في أفضل مستوياتها ولم تصبح بديلاً عنها))[1]، في مرحلة الروّاد والستينيين.

البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة ((تلغي كلّ ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محلّ التسلسل، والرؤيا محلّ التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أنّ قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية))[2]، ويتجلى إيقاعها المتنوع ((في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف))[3]. كما تتجلى في ((تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف))[4]. وفي تحقيق ((إيقاع التداخل والإيقاع الحرّ وموسقة الفكرة والتكثيف اللفظيّ والتواتر والنمط الفوضويّ للإيقاع، والإيقاع المرسل وهي تقوم جميعاً على مناداة الفكرة لاستخراج تجلياتها وبثها في شحنات تصويرية أو تقريرية تعتمد التقابل والتكامل للوصول إلى المتلقي))[5].

ولقد اختلف شعراء هذه القصيدة المبرّزون وتباينت إمكاناتهم الشعرية تبايناً ملحوظاً، كما تعددت أساليبهم في الكتابة إلى الدرجة التي اكتسبت فيها قصيدة كلّ واحد منهم صفات خاصة لا تنتهي إلّا إلى الشاعر نفسه. إذ يمكن القول إنّ محمد الماغوط يكتب قصيدة نثر ((ماغوطية)) وأدونيس يكتب قصيدة نثر ((أدونيسية))، وهكذا... وربما يكون محمد الماغوط من أكثر شعراء قصيدة النثر من القلة المبرزين إخلاصاً لهذه القصيدة، فقد كرس كلّ إبداعه لها مستثمراً كل ما لديه من طاقات إبداعية. لذلك فإنّه يقف في مقدمتهم، ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدته ((رسالة إلى القرية)) لاكتشفنا براعته في التصوير واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، وفي الوقت نفسه

---

(1) نفسه: 115.

(2) د. منيف موسى، نظرية الشعر: 383.

(3) أدونيس، مجلة الشعر، العدد 14: 80-81/ وانظر: سامي مهدي، أفق الحداثة النمط: 98.

(4) مالا تؤديه الصفة 22-23.

(5) مالا تؤديه الصفة 22-23.

عفويته وتلقائيته المدهشة التي تصنع لها إيقاعاً شعرياً من نمط خاصّ:

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير

أناشدك الـلـه يا أبي:

دع جميع الحطب والمعلومات عني

وتعال لملم حطامي من الشوارع

قبل أن تطمرني الريح

أو يبعثرني الكناسون

هذا القلم سيوردني حتفي

لم يترك سجناً إلا وقادني إليه

ولا رصيفاً إلا ومرغني فيه

وأنا أتبعه كالمأخوذ

كالسائر في حلمه

في المساء يا أبي

مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات

حيث هذا يبحث عن حانة

وذاك عن مأوى

أبحث أنا عن ((كلمة))

عن حرف أضعه إزاء حرف

مثل قط عجوز

يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة

ويموء بحثاً عن قطته

ولكن... أو تظنني سعيداً يا أبي

أبداً

لقد حاولت مراراً وتكراراً

أن أنفض هذا القلم من الحبر

كما ينفض الخنجر من الدم

وأرحل عن هذه المدينة

ولو على صهوة جواد

ولكنني فشلت

إن قلمي يشم رائحة الحبر

كما يشم الذكر رائحة الأنثى

ما أن يرى صفحة بيضاء

حتى يتوقف مرتعشا

كاللص أمام نافذة مفتوحة

أنام

ولاشيء غير جلدي على الفراش

جمجمتي في السجون

قدماي في الأزقة

يداي في الأعشاش

كسمكة ((سانتياغو)) الضخمة

لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون

فاقتلعني من ذاكرتك

وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة

لقد تورطت يا أبي

وغدا كل شيء مستحيلا

كوقف النزيف بالأصابع.[1]

---

(1) الآثار الكاملة، دار العودة، 1973، بيروت: 304-307.

تنهض القصيدة على فكرة أساسية هي فكرة الغربـة المزدوجـة في المدينـة ((غربـة مكانيـة وغربـة إبداعية))، ويحاول الشاعر من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً اسـتخدام أكـثر الوسـائل قـدرة عـلى التكثيف اللفظيّ، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر التسلسل الحكـائيّ المبنـي عـلى تتـابع اللقطات التصويرية. هذه اللقطات تُرسم في القصيدة مـن طبيعـة التـشبيهات التـصويرية وهـي تتـألق في الـنصّ ببـساطة وشـاعرية تتحـدّد باسـتخدام حـروف التـشبيه ((كالمـأخوذ/ كالـسائر في الحلـم/ كـأعماق المحيطات/ مثل قط عجوز/ كما ينفض الخنجر من الدم/ كما يشم الذكر رائحة الأنثى/ كاللص أمـام نافـذة مفتوحة/ كسمكة سانتياغو الضخمة/ كوقف النزيف بالأصـابع))، التـي تحقـق توازنـاً إيقاعيـاً بـين المـشبه والمشبه به.

السياق الدلاليّ الذي يخلق في فـضاء الـنص عالمـاً مـن الحنـين والـضياع والتمـرد والـصعلكة، ينقـل القصيدة إلى معنى حلميّ يحاول إشغال الأحاسيس والمشاعر، ولا يجعل المتلقي يلتفت إلى خبرته الـشعرية في استقبال نصّ يقوم على تقاليد إيقاعية مألوفة عليه هو ((أي المتلقـي))، أن يـشكل إيقاعـاً للقـصيدة في سياق تزاوج عالم القصيدة مع تشكيلات أحاسيسه ومشاعره.

أمّا أدونيس الذي يعدّ أحد أهم كتاب قصيدة النثر ومنظّريها، فقد تنوعت تجاربه الشعرية في هذا المجال وقدّم قصائد نثر مهمة ومتميزة ، بلغت أقصى درجـات رقيهـا في قـصيدته الطويلـة ((مفـرد بـصيغة الجمع))، التي تعدّ نموذجاً متقدماً من نماذج قـصيدة النـثر العربيـة، وهـي في الوقـت عينـه.((خـروج مـن قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة))[1]، وهي تجربة شهدتها قصيدة التفعيلة عنده في بعض من نماذجها.

وقد يكون من المتعذر الاستشهاد بجزء من هذه القـصيدة لأنهـا كـلّ متكامـل، ولكـن عـلى سـبيل فحص بعض الخصائص والمقومات الإيقاعية المشكلة لإيقاع القصيدة العام، سنورد أحـد مقاطعهـا الموسـوم ((استطراد رابع)):

---

(1) د.علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العدد 11-12، 114: 1989.

...مرة ولد له تاريخ في خيمة بشكل الذاكرة

عاشر طيفاً تزوجه ولم يعرف أنه الصحراء

وليس للبحر سلطان عليه

وليس للشمس حوله إلا الدمع

أخرج إلى ← التاريخ

أيها الطفل

يخرج

للشمس نكهة امرأة تهجر بيتها للسماء هيئة الجوع

اكتأب تأوه اكفهر بكى

وفوجئ بالغيم

يكتئب يتأوه يكفهر يبكي

وحين أحس بالتراب الذي أوحل يمتد أمامه بساطاً من

زغب لم يألفه خلع حذاءه ليكون أكثر التصاقاً

بطينته الأولى

رمم أسماله وآلف بينها وبين صرصر

تنشطر من الجبل الأقرع

يتنشق فيها رائحة اللاذقية وأنطاكية ويدخل

معها في لألاء المسافات

مرئياً

غير مرئي

يصعد من فوهة الغسق

ويحاكم الشمس.

هاهو الظلام

يرهل وتتفتق خواصره

ولم يطلب مشورة لم يسأل نجماً

ترافقه الأجنحة/ ليس في البحار ما يروي

وهاهو رتاج العلم

يصلصل

أمامه

وينأى..[1].

هذا المقطع ممتلئ بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلاليّ واضح، من طبيعة اكتناز هذه المفردات برموز متشابكة لا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى. ويأخذ الصوت مديات جديدة بوساطة الزخم الفعليّ الذي يوفر أحياناً إمكانية تطور دراميّ للحركة الفعلية كما في ((اكتأب تأوه اكفهر بكى/ وفوجئ بالغيم/ يكتئب يتأوه يكفهر يبكي))، أو حركة تقابلية ذات إيقاع متوازن كما في ((اخرج إلى ← التاريخ/ أيها الطفل/ يخرج)).

تفيد القصيدة في مقطعها الصغير هذا من مساحات البياض أو الفراغ مقدمة في ذلك إيقاعاً خاصاً، في توزيع سواد الكتابة بطريقة مخالفة وغير مألوفة تهدف إلى كسر رتابة التوزيع شبه المنتظم للقصيدة الحرة. وتتقدم الصورة الشعرية أيضاً بإيقاع جديد نابع من غرابتها وعمقها وقابليتها على الإدهاش، على الرغم من أنها تبدو هادئة، حيادية، خالية من الحماس. ويعمل التناوب الحاصل بين أفق الدلالة الموجب وأفق الدلالة السالب على تشكيل تنوّع حركيّ في الإيقاع، يرتفع وينخفض بتقدّم أفق الدلالة وتأخره من الإيجاب إلى السلب.

قد يكون أنسي الحاج من أكثر شعراء قصيدة النثر إن لم يكن أكثرهم إيغالاً في دفع هذه القصيدة إلى أن تصبح بديلاً نهائياً لكلّ الأشكال الشعرية الأخرى، في رغبته المنقطعة النظير لإحداث تشكيلات شعرية غريبة في قصيدته، تقوم على المغامرة بمخالفتها المحض، ودفعها إلى أقصى قدرة ممكنة على الإدهاش والغرابة.

---

(1) مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت: 45-47.

ففي قصيدته ((مجيء النقاب)) تتنوع الأساليب اللغوية المستخدمة، ويتناوب حضور السؤال والإجابة، كما يطرح سؤالاً بلا إجابة وتتقدم إجابة بلا سؤال.

وهكذا يتحرك الإيقاع من مناخ فوضويّ لا يمكن ضبطه بمعيار محدد أو حتى شبه محدد:

جاءت الصورة؟ لما تتأخرا كلا لم تجيء. لم

تجيء؟ وغد. الشتم مقفل وعلى الباب. الضباب

الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الوراء. في وراء

وراء الصوت. الليفة. اللب. الصلب. هل أتخبى؟

متأخر، ارفع الجلسة، أؤجل، لم أكلف. لم أنا؟

فليدفعوا. فلأطمح للصورة

يتضارب ذهني، أحلف أحين وأغني. أقرأ. كل

شيء في الهواء، وأنا. الحياة سكر مغلي، مصقع

للعابي! رح إلى الشط أيها الفكر، تحلحل، الحياة

ذبابة ذبابة.طاقتي عينان رياضيتان. أرفض العصر

لا تشدوني! آخرون آخرون. أنا ظل. أريد هذا.

مرحبا! أنت أيضاً؟ ليس هناك أحد؟

السجن القبر الكوب. بؤبؤي ورأس مسمار:

أغرز أعمق. أتوغل. مسمار إلى الفوز!

جاءت الصورة؟ كلا، لم. جاءت الصورة

كلا، لم . جاءت الصورة؟

أجل. استرح.[1]

إيقاع القصيدة يتألف من نبض اللقطات، فجمل القصيدة أشبه بإضاءات تكتنز بالإضاءة في لحظة خاطفة ثم ما تلبث أن تنطفئ، مخلّفة صدى إيقاعياً يتردّد بين آونة وأخرى في أرجاء القصيدة. وجمل القصيدة قصيرة جداً تتحوّل في أحيان كثيرة إلى مفردات مستقلّة تقوم مقام الجمل، مشكلة في تتابعها غير المنقطع نبض القصيدة الذي يفضي إلى إيقاعها. ويتنوّع الإيقاع أيضاً بتنوع الأساليب المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية، فالاستفهام والتعجب والإثبات والنفي والحوار المنقطع والنقاط الأفعال والفواصل والنقاط، كلها تعمل على إظهار تنويعات إيقاعية.

حاول الشاعر إحداث إيهام معّين في سياق توزيع سواد الكلمات الشعرية توزيعاً ((تدويريا)) كي يحاكي في المتلقي على نحو مسبق إيقاع التدوير المألوف الكامن فيه ويوهمه بنظام وزنيّ غير موجود. كما أفاد من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتشابهة التي جاءت في القصيدة أشبه بالسجع ((اليباب ـ الضباب ـ الذباب ـ العذاب ـ اللب ـ الصلب ـ أحيى ـ اغني...الخ)). وأدى التكرار بأنواعه دوراً مهماً في تكوين إيقاعات صوتية متوازية ومتوازنة ((وراء. في الوراء. في وراء/ ذبابة.ذبابة/ آخرون.آخرون/ جاءت الصورة؟ كلا، لم.جاءت الصورة/ كلا،لم. جاءت الصورة؟))، مع التنغيم الذي يتغيّر صوتياً بتغيّر الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفي. كما أنّ تشتت الدلالة المقصود وفوضويتها وعبثيتها يخلق ضرورةً تشتتاً إيقاعياً وتوزيعاً غير منتظم لأنظمة النصّ الإيقاعية. يعمل تلاحق المفردات تلاحقاً مباشراً خالياً من حروف العطف، سواء بالشكل الاسميّ ((اليباب ـ الضباب ـ الذباب ـ العذاب/ اللينة اللب الصلب/ السجن القبر الكوب))، أو بالشكل الفعليّ((، احلف أحيي/ أغرز أعمق أتوغّل)) على تشكيل خطوط إيقاعية فيها شيء من السرعة والتدفق. هذا يعني أنّ إيقاع القصيدة العام تشكّل من طبيعة أنماط إيقاعية محددة، أفرز الشكل الشعريّ قسماً

(1) لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1982، بيروت: 53-54.

منها وأفرز الواقع الدلاليّ والفكريّ المشتّت القسم الآخر.

إنّ هذه النماذج الثلاثة التي اختارها البحث ممثلة عن قصيدة النثر العربية وأشكالها الإيقاعية، لا يمكنها بأيّة حال من الأحوال تغطية خارطة هذه القصيدة على نحو كامل، لا بالنسبة لأصحاب القصائد أنفسهم لأنّ القصيدة هي نموذج واحد من نتاج شعريّ كبير للشاعر، ولا بالنسبة لشعراء آخرين لا مجال هنا لتقديم نماذج لهم على الرغم من أنهم واكبوا بدايات هذه القصيدة ومسيرتها المتعثّرة بعض الشيء، وفي مقدمتهم يوسف الخال وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم...

مما لاشكّ فيه وفي سياق النماذج القليلة التي استقرأناها في هذا المبحث، يمكن القول إنّ خيطاً دقيقاً يفصل بين قصيدة النثر وما يمكن أن يطلق عليه ((الهراء النثريّ))، إذ أنّ استسهال قصيدة النثر قاد الكثير من أنصاف المبدعين وممن ليس لهم أصلاً أيّة صلة بالإبداع الشعريّ إلى ركوب هذه الموجة التي كادت تجهز على العناصر الإيجابية في هذه القصيدة. إلّا أنّ استقراء فاحصاً ودقيقاً للنصوص يمكن أن يقود إلى كشف العناصر الإبداعية الأصيلة في قصيدة النثر الجيدة، عنها في تلك الكتابات التي لا قيمة لها. وربما تكون قضية الإيقاع أو ما اصطلحنا عليه بـ ((إيقاع قصيدة النثر)) من أخطر قضايا هذه القصيدة، وأحد أهم الأسباب التي تؤدي إلى نجاحها أو إخفاقها. فالمعروف أنّ قصيدة النثر خالية من الوزن الذي يقوم بهندسة الأرضية الموسيقية لقصيدة التفعيلة، وهي تفقد بذلك عنصراً من عناصر النجاح في غاية الأهمية، مما يرتب صعوبات جديدة وبالغة يمكن أن تقف في طريقها من أجل تحقيق شعريتها. لذلك فإنّ عليها أن تخلق إيقاعها بمعزل عن أيّ مُقرّر خارجيّ معدّ سلفاً، وعلى متلقي هذه القصيدة أن يستحضر كامل قواه الذهنية والذوقية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة لا الإيقاع المنتظر المتوقع، في الأقل في شكله العام.

الفصل الثاني

بنيـــــة القافـــــية

التوقّع والتدليل

ـ القافية مصطلحاً فنياً.

ـ البنية الدلالية للقافية.

ـ أنماط التقفية.

1 ـ التقفية البسيطة (الموحدة).

1 ـ 1 التقفية السطرية.

1 ـ 2 تقفية الجملة الشعرية

1 ـ 3 التقفية المختلطة

2 ـ التقفية المركّبة (المنوّعة).

2 ـ 1 التقفية الحرّة المقطعية.

2 ـ 2 التقفية الحرّة المتقاطعة.

2 ـ 3 التقفية الحرّة المتغيرة.

3 ـ التقفية المرسلة (الداخلية).

ـ القافية بين الغياب والضرورة.

الفصل الثاني

بنيـــــة القافـــــية

التوقّع والتدليل

القافية Rhyme مصطلحاً فنياً:

القافية في الجذر اللغويّ من قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره[1]. وسميت القافية قافية لأنّ ((الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة، كما قالوا (عيشة راضية) بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها))[2]. وهي ركن من أركان الشعر العربيّ القديم، وإن كان الأوائل لا يعدّون كلّ كلام مقفى شعراً، قال ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق ((ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف))[3]. وهي في معناها الفنيّ الإجرائيّ ((مصطلح يتعلّق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها))[4]، فهي عند الخليل بن أحمد ((آخر ساكنَين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت))[5].

أمّا في اللغات الأوروبية فـ ((هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالباً ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحياناً في النثر (كالسجع

---

(1) ينظر: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، جـ2: 170، نقلاً عن(1) اللسان: قفا، (2) الكافي، (3) طبقات فحول الشعراء، جـ8: 1.

(2) م . ن

(3) م . ن

(4) د. رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد: 207.

(5) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، بيروت: 282..

عند العرب) أو داخل البيت من الشعر. ويلاحظ أنّ القافية لم تستعمل دائماً في الشعر الأوربيّ ولم تظهر إلّا في أوائل القرن الثالث عشر لتحلّ محلّ الجناس غير التام أو الروي البطيء. وهناك اتجاه في الشعر الإنجليزيّ ظهر منذ القرن السادس عشر إلى التزام الوزن دون القافية كما هي الحال في الشعر المرسل blank verse الذي نظمه شكسبير وملتون ووردز ورث في أغراض مختلفة والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر))[1].

تتشكّل بنية القافية في الأساس من ((أصوات عدّة تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمى الوزن))[2]. وتعدّ القافية حداً فيصلاً بين الشعر والنثر ((لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها))[3]. وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة ((بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسيّ والموسيقيّ والزمنيّ))[4]، كما أنها تحقق ((دوراً في اتساق النغم))[5] العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة، وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعيّ منتظم، وهي في إحداثها لهذه

---

(1) المرجع السابق: 283.

(2) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة ألانجلو المصرية، ط5، 1981، القاهرة: 246.

(3) د. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، ط1، 1987، بيروت والرأي لأبي لحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب تقليب القوافي وتقليب حركاتها ((مخطوط في مكتبة لايدن رقم 657، or.

(4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985: 13.

(5) د. صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت: 179.

القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة، وإنما ((تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعريّ الصوتية))[1]. بمعنى أنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعريّ لأنها ((عنصر أساسيّ من عناصر تحقيق اللغة الشعرية))[2].

بهذا فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأنّ دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، وما دامت عنصراً داخلياً فليست ((هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها))[3]. وبذلك فإنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النصّ، بل تظهر معه وبه وفي سياقه، وتشكل على الصعيد الوزنيّ بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائيّ، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخليّ في القصيدة[4].

ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعدّ ((القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان. أمّا الروي فلا بدّ أن يكون حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقيّ إلّا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس))[5]، ويرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية، فهي شريكته في الاختصاص في الشعر[6].

---

(1) د. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، بغداد: 234.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد 391، 1985.

(3) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، الدار البيضاء: 74.

(4) د. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، 1983، القاهرة: 22، 125.

(5) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981، بيروت: 113.

(6) د. يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان: 6.

إنّ القافية ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيريّ، إنما تخضع شأنها شأن كلّ أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته وهي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحّدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت[1].

على وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميز بها القافية بوصفها ظاهرة إيقاعية ((بالغة التعقيد))[2]، يمكننا أن نتعرف وعلى نحو دقيق على وضعها الشعريّ بالنسبة إلى القصيدة، وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل الصميميّ بينهما وما يفضي إليه من قدرات خلاقة تشبع إحساس المتلقي وتغنيه، إذ إنّ ((حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي))[3]. غير أن هذا العرش الذي تعتليه القافية قد تعرّض للاهتزاز بفعل ثورة الشعر العربيّ الحديث، إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحدّ من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حدود الحرية في التعبير الشعريّ. لذلك فقد تنوعت القافية وتعددت أنماطها وأشكالها، كما استغنى عنها الكثير من شعراء القصيدة الحديثة وقد استبدلوا بها قِوى إيقاعية جديدة.

وعلى الرغم من كلّ ذلك مازالت القافية تؤكد حضورها على نحو أو آخر في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن.

---

(1) علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة: 147، 140.

(2) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972: 208.

(3) هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1981، بيروت: 92.

البنية الدلاليّة للقافية:

من الأسئلة المهمة التي يمكن أن تثار بصدد الدور الـذي يمكـن أن تؤديـه القافيـة بوصـفها عنـصراً أساساً من عناصر القصيدة الحديثة، هو إلى أيّ مدى يمكن للقافية أن تسهم في تشكيل الدلالة أو توليدها؟

إنّ القافية- وكما هو معروف- ليست عنصراً تـشكيلياً مـستحدثاً في القـصيدة العربيـة، بـل بـدأت معها ربما منذ أوّل قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربيّ لأسباب كثيرة ومعروفة، هذا يعطيها امتيـازاً يبرّر لها سمة الديمومة والبقاء، ومن أجل اكتشاف هذه الـسمة ينبغـي لنـا أن نفحـص شـعرنا الحـديث في ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكشف عن البنية الدلالية للقافية المتجاوزة للبنية الإيقاعيـة الـصرف، تلك التي نهضت عليها تجربة القصيدة العربية على مختلف أنماطها وفي مختلف عصورها.

فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في الجملة الـشعرية أو المقطـع الشعريّ أو عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقيّ المجرّد، وإلّا فإنّ القصيدة تفقـد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقـوة أدائهـا، إذ لا بـدّ لهـا أن تـشترك اشـتراكاً فـاعلاً في التـشكيل الـدلاليّ كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بما يمكن أن يقابلها صـوتياً، ويحـافظ فقـط على الاتساق العام للقصيدة، لأنّ هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والـذي يـشبه اتـساق الـوزن ((يخلـق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى))[1]، فثمة انسجام يجب أن يكون تاماً بين بنية الإيقـاع وبنيـة الدلالـة، إذ إنّ أيّـة مفارقـة بيـنهما تـؤدي ضرورة إلى خلخلـة وارتبـاك في التـشكل العـام لهيكـل القـصيدة ويفقدها تماسكها النصيّ.

من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصـفها شريكـاً فـاعلاً لا مكملاً تزيينياً قابلاً للحذف، فهي بحسب ما يقـول جـان كـوهن ((ليـست أداة أو وسـيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقلّ، صـورة تـضاف إلى غيرهـا وهـي كغيرهـا مـن الـصور

(1) د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد: 220.

لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى))[1]. بمعنى أنها لا تكتسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخليّ المكون للقصيدة.

وبما أنّ من صلب وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، فإنّها ((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها))[2] تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول- الإيقاعيّ- وهو مستوى ((خارجيّ))، والمستوى الثاني- الدلاليّ- وهو مستوى ((داخليّ))، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزّز دور القافية في بناء القصيدة.

هذا الالتحام يتوجّب أن يكون صميمياً نابعاً من أصالة التجربة ونضجها لا شكلياً مقحماً مفتعلاً. فالعلاقة بين الفكرة التي تمثل محوراً أساسياً من محاور تشكيل القصيدة وبين القافية، يجب أن تكون علاقة وثقى قائمة على التجانس والتوحد، ويشترط فيهما ((أن ترتبطا باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنّه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناءٍ ومشقّةٍ عن القوافي من أجل الأفكار فإنّه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الآذان، أمّا إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعيّ مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنّه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلّف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطنيّ في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال))[3].

إذن فالقافية ليست مجرد محسّن صوتيّ يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة

---

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: 74.

(2) ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1979، بيروت: 46.

(3) د. عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، القاهرة: 138، وانظر: د. محسن أطيمش، دير الملاك: 335.

تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنيـة القائمـة عـلى تماس العواطـف إنما تتجاوز ذلـك إلى إنجاز ((وظيفة دلالية))[1]. تقتضي فهماً أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيـان مكـوّن مـن وحـدات عـدّة، فهي على الرغم من أنّ تصريفها حسب ياكبسون ((يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية مـن الزاويـة الـصوتية وحـدها. القافيـة تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها))[2] لأنها في كلّ الأحوال جزء من تركيبة لغوية تقوم عليها نظم القصيدة، وطالما أنها لغة فهـي تتمتـع بـصفة دلاليـة يقتـضي توظيفهـا بمـا يحقـق وحـدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة، بمعنى أنّ القافية وحـدة تـشكيلية مكوّنـة تـؤدي دورهـا الوظيفيّ من طبيعة استئثارها بمزايا ثلاث ((لغوية، صوتية، دلاليـة))[3]، والعلاقـة بـين هـذه المزايـا الـثلاث صميمية لا يمكن فصلها أو تجزيئها على الرغم من هيمنة المزية الصوتية وتأثيرهـا المبـاشر في المتلقـي عـلى أساس نظرية التلقي العربية المعروفة في المجال الشعريّ، والقائمة على انتزاع استجابة سريعة تهـزّ المتلقـي وتنقله إيقاعياً إلى مناخ القصيدة.

ولكن أيّاً كانت الأهمية التي تنطوي عليها المزية الصوتية فإنّ من الخطأ الـزعم بـأنّ ((القافية لا تؤثر في معنى الـشاعر ولا ينبغـي أن تـؤثر فيـه، ولكنـه خطـأ أكـبر أن نحـسب القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحقّ أنّ القافية والمعنى يتفاعلان في ذهـن الـشاعر، يتجاذبان ويدور كلّ منهما حول الآخـر مـن دون أن تخـتلط خطـواتهما أبـداً ومـن دون أن يتـصادما ويجـب أن يـسير تـداعي الأصـوات وتـداعي المعـاني جنبـاً إلى جنـب))[4]، فهـي لا

---

(1) بنية اللغة الشعرية: 209.

(2) بنية اللغة الشعرية: 209.

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الـدار البيـضاء، ط2، 1985: 66.

(4) جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظـة العربيـة للتـأليف والترجمـة والنـشر، ط2، 1965، دمشق: 218-219.

تولّد معاني إنما تحقق- ضمن دورها الوظيفيّ- معنى معيّناً ينسجم مع وضعها الدلاليّ في القصيدة.

ولا شكّ في أنّ هذا السؤال المتعلّق بدلالية القافية ليس وليد اليوم، فهو سؤال قديم- جديد، ففي الوقت الذي تنبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقيّ الذي تحدثه القافية فإنهم في الوقت عينه أكدوا ((ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى))[1]، غير أنّ الفرق في حدّة السؤال يعود على الفرق التركيبيّ بين بنية القصيدة العربية التقليدية ((قصيدة الوزن)) القائمة على نظام الشطرين (صدر وعجز) وهي تقتضي تراكماً هائلاً للتقفية، لأنّ كلّ بيت يجب أن ينتهي بقافية، وبين ((القصيدة الحديثة/التفعيلة)) التي لا تفترض كمّاً هائلاً من التقفيات لأنها تقوم على نظام الجملة الشعرية التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة وبذلك تستلزم عدداً محدوداً ومقنناً من القوافي. وهذا ما يدفعها أكثر لتوكيد دورها الدلاليّ وترسيخه من دون اللجوء غير المبرر- أحياناً إلى تدعيم الوحدة الصوتية التي تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة وهي تكتسب صفة تزيينية أكثر منها دلالية.

القصيدة الحديثة ((التفعيلة)) لا تجعل من القافية هدفاً في حدّ ذاته، إنّما تنمو فيها نموّاً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أنّ بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإنّ هذه الحرية فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفّر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار- حسب ضرورات التجربة- بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كلّه إنما يحصل في صالح المستوى الدلاليّ الذي يتنفس بعمق في مجال حيويّ كهذا للعمل الشعريّ.

إنّ رواد القصيدة العربية الحديثة أبدوا اهتماماً خاصاً واستثنائياً بالقافية، وبدر شاكر السياب مثلاً لا يكاد يفارقها في أيّة قصيدة من قصائده إلّا ما ندر، وإزاء هذا الاحتفاء الخاصّ والتفنن في الاستخدام التقفويّ فإنه يحاول أن يغني قوافيه بالوظائف

(1) د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، 1977: 94.

الدلالية التي يجعل منها بنى أساسية في قصائده.

ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدته ((الباب تقرعه الرياح)) لرأينا أنه استخدم فيها ما لا يقلّ عن سبع قوافٍ متنوعة متداخلة:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق

الباب ما قرعته كفك،

أين كفك والطريق

ناء؟ بحار بيننا، مدن، صحارى من الظلام

الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق

من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام

الباب ما قرعته غير الريح...

آه لعل روحاً في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار

هي روح أمي هزها الحب العميق

حب الأمومة فهي تبكي

((آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق؟))

أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يولولون؟

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟

الباب تقرعه الرياح لعل روحاً منك زار

هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين

أماه ليتك ترجعين

شبحاً. وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي؟

أين أنت ؟ أتسمعين

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق

الباب تقرعه الرياح تهب من أبد الفراق(1)

وتتوالى هذه القوافي في القصيدة على النحو الآتي:

1- **العميق- الطريق- الحريق- العميق- رفيق.**

2- **ظلام- الغمام.**

3- **الرياح- راح.**

4- **القطار- انكسار- الديار- حجار- الجدار- البحار- انتظار.**

5- **السائرون- يولولون- يرجعون.**

6- **الحنين- ترجعين- السنين- أتسمعين.**

7- **العراق- الفراق.**

وتجيء بعض هذه القوافي محمّلة بالدلالة وداخلة في صميم بنية السطر الشعريّ أو الجملة الشعرية، مثل قافية السطر الأول ((الليل ← العميق))، التي لم تأت لمجرد رغبة الشاعر في التخطيط لتقفية مقفلة بصوت القاف، إنما كانت صفة العمق المسندة إلى الليل نابعة من صميم المستوى الدلاليّ لعموم السطر الشعريّ (الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق)، إذ إنّ دلالة الفعل (قرع) ووقعه وصورته والأصوات المكونة له، فضلاً

(1) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، 1971، بيروت: 615-617.

عن احتمال قيام (الريح) بهذا الفعل، وما يحققه من التباس في التمييز، ينسجم تماماً مع دلالة عمق الليل وإيغاله في السواد، وكذلك الحال بالنسبة إلى القافية الأخرى (صحارى من ظلام)، فإنّ تقفية (ظلام) المرتبطة بـ(صحارى) تحمل عمقاً دلالياً يؤكد تكريس صورة البعد والانفصال المنتجة (في الطريق- بحار بيننا- مدن)، وبهذا فإنّ صفة (ظلام) عمّقت في مفردة (صحارى) هذا الحسّ الدلاليّ.

أما من أمثلة القوافي التي تفتقد هذا العمق الدلاليّ في القصيدة فهي:

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل (ولا رفيق)؟

أماه ليتك لم تغيبي خلف سور من (حجار)

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في (الجدار)

إذ إنّ تقفية ((لا رفيق)) لا تقدّم إضافة دلالية إلى السطر الشعريّ بحكم وجود مفردة ((وحدك)) التي تحقق كامل المعنى المراد من دون الحاجة إلى مفردة ((رفيق)). وكذلك الحال تقفية ((حجار)) التي لا تضيف دلالياً إلى ما حققته كلمة ((سور)) لأنّ ((السور)) يتكون بدهياً من ((الحجار)) من دون حاجة إلى ذكره، والشيء نفسه يقال عن تقفية ((الجدار)) المرتبطة بـ((نوافذ)) أيّ أنّ النوافذ لا تكون إلّا في الجدار.

معنى هذا أنّ إمكانية الاستغناء عن هذه القوافي الثلاث واردة من دون أن يؤثر ذلك في نسيج الدلالة في القصيدة مما يؤكد ضعف وظائفها الدلالية.

وفي قصيدة ((غزل بغدادي))للشاعر شاذل طاقة تتلاحق القوافي تلاحقاً سطرياً على نحو يكاد يكون منتظماً:

يا أنت يا أكثر من صديقة.

ويا أعز من خليلة.. ومن عشيقة

يا قطة شماء.. يا غاضبة شهية

عيناك تنطقان بالحقيقة

وتفضحان الرغبة الخفية

فلا تكابري.. ولا تصارعي سرك يا غبية

بل افضحيه.. سمحة رضية

فأنت لي.. أعزّ من صديقة

وأنت لي.. أثمن من عشيقة

يا واحة خضراء في صحرائي الجديبة

يا أنت بغدادية العينين.. يا حبيبة[(1)]

الغنى الدلاليّ لهذه التقفيات يتفاوت بتفاوت قيمة بنيتها في السطر الشعريّ، غير أنّ هذا الغنى الدلاليّ يبلغ مرحلة متقدّمة في السطر الشعريّ الثالث ((يا قطة شماء.. يا غاضبة شهية))، فالتقفية ((شهية)) تحقق تعادلاً مع ((غاضبة))، وبامتزاجهما في كائن واحد ((قطة شماء)) العائدة على- فتاة القصيدة- يتحقّق جدل خاصّ في التعامل مع هذه الصورة الفنية.

بمعنى أنّ ((شهية)) لم تأت لمجرد سدّ فراغ تقفويّ في القصيدة، إنما حققت تركيبة دلالية أسهمت كثيراً في إنجاح الصورة، على العكس مثلاً من التقفية ((يا غبية)) التي تبدو مفتعلة وزائدة لذلك فإنّها فقيرة دلالياً، والتقفية ((الجديبة)) التي وصفت بها الصحراء وهي صفة تقليدية لها لا تحتاج إلى ذكر لأنّ الصحراء أصلاً جديبة، وما مجيئها هنا إلّا لتحقيق تناسق صوتيّ وإيقاعيّ مع التقفية اللاحقة في السطر الشعريّ الأخير من القصيدة ((يا حبيبة)) بلا أيّة إضافة دلالية.

أما قصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر ((في المعرفة المرّة)) فإنها تقوم أيضاً على نظام تقفويّ شبه منتظم:

إنني أدخل في أجسادكم

أبدأ الرحلة ما بين العروق المعتمة

علني أنظر ما يشبه شمسي المظلمة.

علني أنظر ما يشبه أعراس الردى في الزحمة المنهزمة

(1) المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1977، بغداد: 391.

إنني أدخل في أجسادكم

علني أسمع فيها مولد الشعر وموت الأغنية

علني أهرب مني

مطفئاً شمس مجاعاتي ومبتلاً بنبع المرثية

إنني أدخل في أجسادكم

ربما قابلني الليل الذي يجهض في كل صباح

ربما يسمعني السيف حوار الدم في اللحم الغريض

(المستباح)

عدت منكم.. بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف

وارتوت روحي من البؤس الجبلي الرهيب

لم أجد غير الثمار الحجرية

واللغات الحجرية

والقلوب الحجرية[(1)]

يقدم هذا النظام التقفويّ في الجزء الأول منـه ثـلاث قـواف مقفلـة متتاليـة ((المعتمـة- المظلمـة- المنهزمة))، كلها صفات تقع في الوجه السالب من الصورة الفنية لذلك فإنها تتراكب تراكباً دلالياً مـن أجـل أن تقدم مستوى دلالياً واحداً ينطوي على معاني (البحث والتيه والضياع والانكسار)، وبذلك فإنّهـا تتـضافر من أجل أن تمزج في أدائها بين القيمة الدلالية للصورة، والقيمة الإيقاعيـة التـي يـؤدي فيهـا (صـوت المـيم المقترن بالهاء المهتوتة) ما يشبه الانكسار الصوتيّ الذي يخدم مستوى الدلالة.

ويعمل الجزء الثاني من نظام التقفية المؤلف من قافيتين منتهيتين بصوت الياء المقترن أيـضاً بالهـاء المهتوتة على توكيد ملامح الصورة الأولى مع تقدّم طفيف في شكل التمنّي والأمل، وتشترك القافيتان بحـسّ دلاليّ واحد ((←موت- ← أغنية- ← المرثية)).

---

(1) ملامح من الوجه الانباد وقليسي، دار الآداب، ط1، 1969، بيروت: 13-14.

غير أنّ القافيتين الواردتين في الجزء الثالث ((صباح- المستباح)) لا تحملان الغنى الدلاليّ نفسه في الجزأين السابقين، إذ إنّ قافية ((صباح)) زائدة لأنّ الليل عادة يجهض كلّ صباح، وكذلك قافية ((المستباح)) الصفة الثانية لـ((اللحم)) الذي ينشئ ((السيف)) فيه ((حوار الدم)) فيصبح مستباحاً بالضرورة بلا حاجة إلى ذكر الصفة. وكذلك القافية الواحدة التي تتكرّر ثلاث مرات في الجزء الرابع من نظام تقفية القصيدة ((الحجرية((إذ لا يحرز هذا التكرار تقدماً في مستوى الدلالة، مكتفياً بالدور الإيقاعيّ المجرد.

ويبني الشاعر حسب الشيخ جعفر قصيدته ((الأميرة والمتسول)) بناء نسيجياً خاصاً يجعل من التقفيات حجر الأساس في هذا البناء:

لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز

لن يسأل العطشان غير حفنة من ماء

لن يحلم المحكوم بالإعدام أن ينهدم الحائط عن جوهرة

أو كنز

ما حاجة الأعمى إلى الضياء؟

أعمى أنا ما دمت لا أراك

وظامئ حتى أذوق، مرة لماك

وأين للفقير أن يراك

يشرب من يديك أو يذوق من لماك[1]

وتنتظم هذه التقفيات على نحو متداخل، فالتقفية الأولى ((خبز((تتصل دلالياً بالتفاعل ((الجوعان))، والتقفية المقفلة الثانية ((ماء)) تتصل دلالياً بالفاعل ((العطشان)) إلّا أنّ التقفية الثالثة ((كنز)) تبدو زائدة لأنّ المفردة السابقة عليها ((جوهرة)) تعوض عنها دلالياً، لذلك فإنها جاءت فقط للتوازن الإيقاعيّ مع ((خبز)). على العكس من التقفية الرابعة ((الضياء)) التي تتوازن إيقاعياً مع ((ماء)) وتنسجم دلالياً في الوقت نفسه

(1) الأعمال الشعرية 1964-1975، دار الشؤون الثقافية، 1985، بغداد: 133-134.

مع ((حاجة الأعمى)).

أمّا القافية الأخيرة ((أراك- لماك- يراك- لماك)) ففيها تفاوت تركيبيّ في بنيتها، إذ إنّ التقفيتين الأولى والثالثة ((أراك- يراك)) تكادان تتطابقان في الأصوات جميعها، في حين تتطابق القافيتان الأخريان تطابقاً تاماً ((لماك- لماك)). والسطور الشعرية الأربعة مبنية أساساً على الموحيات الدلالية لقوافيها على الرغم مما تحققه من توازن إيقاعيّ دقيق.

أنماط التقفية:

إنّ الاهتزاز الكبير الذي تعرّضت له القافية بعد ثورة الحداثة في الشعر العربيّ، أخضعها لمقاييس ومقاربات جديدة تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بشكلها التقليديّ الموحّد الذي سارت عليه القصيدة العربية قروناً عدة. ونتيجة لتأثيرات كثيرة - داخلية وخارجية- فقد تعددت أنماط القافية بتعدد مستويات أدائها، إذ إنّ ((الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرةّ بل طوروها لتكون أكثر مواتاة للبناء في القصيدة الحديثة))[1]. كما أنّ وظائفها وخصائصها تعددت بتعدد أنماطها واتّسمت في معظم استخداماتها بغنى دلاليّ يقدم مستويات جديدة في الأداء، وذلك بسبب الحرية في استخدامها أو تغييبها، مما ينفي صفة الاضطرار ويقصر الاستخدام التقفويّ فيها على الحاجة الفعلية حسب، على عكس القصيدة التقليدية ((قصيدة الوزن)) التي كان لا مناص فيها من استخدام القافية مما يضطر الشاعر أحياناً إلى التضحية بجزء كبير من قيمتها الدلالية كي يحافظ على الشكل العام للقصيدة.

وفي استقراء فاحص يذهب إلى قدرٍ من الإحاطة والشمولية، استطاع البحث أن يكتشف أكثر أنماط التقفية استخداماً في الشعر العربيّ الحديث، مما يمكن أن يشكّل ظواهر جماعية واضحة وليست فردية محدودة الاستخدام، إذ أنّ أنماطاً معيّنة محدّدة يمكن العثور عليها في هذه التقفية أو تلك وعند هذا الشاعر أو ذاك، لكنها قد تكون يتيمة ولا يمكن أن تشكل ظاهرة تغري بالحديث والتحليل والمعاينة.

(1) د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 240.

وقد استقر الرأي على تقسيم أنماط القافية على النحو الآتي:

1- القافية البسيطة (الموحدة):-

إنّ هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفويّ في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وقد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرّة من أكثر المراحل استئثاراً بهذا الاستخدام، وذلك لأنّ الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة، كما أنّ روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها. وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أنّ بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلّا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم.

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع منها حسب طبيعة البنية الهيكلية للقصيدة وهي:

1- 1- التقفية السطريّة:-

لعلّ من أولى النتائج الفنية التركيبية التي تمخضت عنها ثورة الشعر العربيّ الحديث هي ظهور مصطلحات جديدة تتلاءم مع طبيعة التغيّر الحاصل في بنية القصيدة، فتحطم الشكل الشعريّ القائم على نظام (الصدر والعجز) أدى إلى إبعاد الكثير من المصطلحات التي كانت تحكم دراسة هذه القصيدة، واستدعت الضرورة إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة وجديدة تصلح لمواجهة حداثة القصيدة على مستوى بنيتها التركيبية، وتعمل بوصفها أدوات نقدية للفحص والتحليل والكشف.

وكان من أولى هذه المصطلحات هو ((السطر الشعريّ)) الذي يعدّ بديلاً إجرائياً لـ ((البيت الشعريّ)). وفي الوقت الذي كان فيه البيت الشعريّ بنية صغيرة تنطوي على قدر كبير من الوحدة الموسيقية والدلالية داخل الهيكل العام للقصيدة، فإنّ السطر الشعريّ لا يعدّ سوى بنية جزئية لا تحمل قدرا كبيراً من الاستقلالية لأنها تستند استناداً جدلياً إلى كلّ البنى الأخرى التي تشكل بمجموعها هيكل القصيدة العام.

التقفية التي يعتمدها السطر الشعريّ هي من أبسط أنواع التقفية البسيطة الموحدة، إذ إنها تنهض على أساس تكرار قافية موحّدة في كلّ سطر شعريّ، قد تتعاقب تعاقباً لا

انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كلّ الأحوال تعتمد السطر أساساً لها. وغالباً ما تكون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية الصرف هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من التقفية، مما يسبب إهمالاً في الجانب الدلاليّ الذي يجعل منها قافية ((فقيرة)) لأنها لا تحقق موازنة بين القيمة الإيقاعية والقيمة الدلالية في التقفية.

ففي قصيدة ((انتظار)) للشاعر عبد الوهاب البياتي تتلاحق التقفيات تلاحقاً متسارعاً، لتفرض نمطاً من الإيقاع المتكرّر الذي ينطوي على رتابة واضحة:-

صلي لأجلي

عبر أسوار

وطني الحزين، الجائع، العاري

وعلى رصيف المرفأ انتظري

- يا كوكبي الساري

وحديث سماري

قلبي مياه البحر تحمله

تفاحة حمرا.. كتذكار

وعبير آذاري

ورفاق أسفاري

يتلمسون طريق عودتهم

ورسائلي وأبي وأزهاري

وكلبنا الضاري

يعوي، وعينا شيخ حارتنا

مصلوبتان على لظى النار

وشجيرة الليمون يسرقها

مهما تعالت، صبية الجار

.. وكقبرات الصبح، هائمة

والموت والثار

تعلو وتعلو عبر أسوار

وطني الحزين الجائع العاري

وأنا وأطماري

في غربة الدار

وحدي بلا حب وتذكار[1]

القافية هنا مؤلفة من ثلاثة أصوات على التوالي (الألف الممدودة، الراء، الياء) ويأتي صوت الياء على شكلين، الأول هو الياء الكاملة التي تأتي في خاتمة قسمين من الأسماء، الصفات (العاري- الساري- الضاري- العاري)، وأسماء تضاف إلى الياء (سماري- أسفاري- أزهاري- أفكاري- أطماري). أمّا الشكل الثاني من أشكال صوت الياء فهو الإشباع الكسريّ (أسوار- تذكار- آذار- النار- الجار- الثار- أسوار- الدار- تذكار).

وعلى الرغم من تنوّع صيغ حرف الروي ((الراء)) الواردة في القصيدة، إلّا أنّ النتيجة الإيقاعية لا تختلف كثيراً، وإذا أضفنا إلى ذلك تكرار بعض القوافي (العاري- أسوار- تذكار) فإننا سندرك تماماً حجم الرتابة التي تسيطر على إيقاع هذه التقفية.

لقد حاول الشاعر التلاعب بالنظام التقفويّ ((السطريّ)) للقصيدة في سياق تقسيم بعض السطور الشعرية على سطرين، فبدت بعض السطور الشعرية وكأنها خالية من التقفية. غير أنّ نظرة فاحصة تكشف عن هذه اللعبة مثل (صلي لأجلي عبر أسوار: قلبي مياه البحر تحمله، تفاحة حمرا.. كتذكار/ وشجيرة الليمون يسرقها مهما تعالت، صبيبة الجار / وكقبرات الصبح هائمة والموت والثار.. الخ). فالسطر الشعريّ هنا لا يحدده رسم الشاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدده واقع هذا السطر الذي يجتهد الشاعر أحياناً في جعله سطراً واحداً أو سطرين وأحياناً أكثر من ذلك، لكنه في كلّ الأحوال سطر شعريّ واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة.

(1) أباريق مهشمة، دار العودة، 1970، بيروت: 49-51

ومن استقراء دلاليّ متأمل لهذه القصيدة يمكننا التعرّف على انحياز التقفية للجانب الإيقـاعيّ عـلى حساب الجانب الدلاليّ الذي جاء ضعيفاً في معظم التقفيات، فضلاً عن أنّ تقفيات أخرى جـاءت زائـدة ولا تضيف شيئاً في هذا الجانب من مثل (العاري -كتذكار- أزهاري) وغيرها.

في قصيدة ((الضعف)) للشاعر محمد مفتـاح الفيتـوري تتـوالى في كـلّ الـسطور الـشعرية المؤلفـة للقصيدة قافية مقيدة مكونة من صوت ((العين المفتوحة)) و((الكاف الساكنة)):-

ما بيدي أن أرفعك

ولا بها أن أضعك

أنت أليم ..

وأنا أحمل آلامي معك

وجائع..

ومهجتي جوعها من جوعك

وأنت عار

وأنا.. ها أنذا عار معك

يا شعبي التائه

ما أضيعني، وأضيعك

ما أضيع الثدي الذي أرضعني..

وأرضعك

يا ليت جرعني سمومه

وجرعك

فما احتقرت أدمعي

ولا احتضنت أدمعك

ولا انكفأت فوق قبر اليأس

أبكي مصرعك

أيتها الجميزة العجوز

من ذا زرعك

يا غرسة الخمول

لا بورك حقل أطلعك

هيهات أن يكون مبدع النجوم مبدعك

أما سئمت تحت أقدام الدجى مضطجعك

فقمت في نهر الطموح

تغسلين أذرعك

كم جنح الريح بواديك

فهلا اقتلعك

وانتهض الفجر حواليك

فهلا صرعك

ففكرة الحياة

أن تبدعني أو أبدعك

وفكرة الفناء

أن تصرعني أو أصرعك

يا ليتني عاصفة، قاصفة

كي أسمعك [1]

تتنوّع القافية في صيغتها اللغوية بين الفعل المضارع المسند إلى كاف المخاطب (أرفعك – أضعك – أبدعك- أصرعك – أسمعك)، والماضي المسند إلى كاف المخاطب (جوعك- أرضعك – زرعك.. الخ)، الظرف المقترن بكاف المخاطب (معك)، والاسم المسند إلى كاف المخاطب أيضاً (مصرعك – مبدعك- مضطجعك). ويمارس الشاعر

(1) ديوان محمد الفيتوري، مجلد الأول، دار العودة، ط3-1979- بيروت: 189-192.

الطريقة نفسها في تحويل السطر الشعريّ الواحد إلى سطرين في الرسم الكتابيّ من مثل (أنت أليم وأنا أحمل آلامي معك/ وأنت عار وأنا ها أنذا عار معك/ أيتها الجميزة العجوز من ذا زرعك.. الخ).

القافية هنا بتواليها المستمر المتلاحق لا بدّ أنها تشيع شيئاً من الملل عند المتلقي، غير أنّ الشاعر اعتمد موازنة لغوية معينة مع القافية ولّد فيها نوعاً من الطرافة التي تبعد بعضاً من الملل الذي يتسرب من توالي قافية واحدة تتكرر عشرين مرة في عشرين سطراً، ومن هذه الموازنات اللغوية (جوعها- جوعك/ أضيعني – أضيعك/ أرضعني – أرضعك).

أمّا قصيدة مثل ((خائف من المطر)) للشاعر محمود درويش فإنها لا تكتفي بالتقفية السطرية الموحدة، إنما تقدم قافية واحدة هي ((القمر)) تتكرر أربع مرات في سطور شعرية:

خبئيني أتى المطر

ليت مرآتنا حجرا

الف سر سرى

وصدرك عار

وعيون على الشجر

لا تغطي كواكبا

ترشح الملح والخدر

خبئيني.. من القمر

وجه أمسي مسافر

ويدانا على سفر

منزلي كان خندقا

لا أراجيح للقمر..

خبئيني.. بوحدتي

وخذي المجد.. والسهر

ودعي لي مخدتي

أنت عندي

أم القمر؟![1]

هذا التكرار لتقفية واحدة يسهم بدرجة أعلى في تسرّب الرتابة إلى القصيدة التي اعتمدت على قافية مقيدة تنتهي بـ ((راء ساكنة)) يسبقها صوت مدّ قصير مفتوح، وتقوم في تركيبها اللغويّ على الأسماء فقط (القمر – حجر- الشجر- خدر- سفر- السهر)، ويلعب الشاعر اللعبة نفسها في تقسيم السطر الشعريّ الواحد على قسمين مرّة (لا تغطي كواكباً ترشح الملح والخدر)، ومرّة أخرى على ثلاثة أقسام (ألف سر سرى وصدرك عار وعيون على الشجر) وغالباً ما تستخدم ((الواو العاطفة)) للفصل بين أجزاء السطر الشعريّ الواحد.

وتبلغ الرتابة أعلى مستوى لها في هذا النوع من التقفية عند الشاعر أمل دنقل في قصيدته ((العينان الخضروان))، إذ لا يكتفي بتقفية السطور الشعرية بقافية موحدة إنما يقفّي أجزاء السطر الشعريّ مما يجعل من القصيدة تقفوية محضاً:-

العينان الخضراوان

مروحتان

في أروقة الصيف الحران

أغنيتان مسافرتان

أبحرتا في نايات الرعيان

بعبير حنان

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحزان

سنتان

وأناأبني زورق حب

يمتد عليه من الشوق شراعان

(1) ديوان محمود درويش، مجلد1- دار العودة، ط6-1987- بيروت: 208-209.

كي أبحر في العينين الصافيتين

إلى جزر المرجان

ما أحلى أن يضرب الموج فينسدل الجفنان

وأنا أبحث عن مجذاف

عن إيمان!

في صمت ((الكاتدرائيات)) الوسنان

صور ((للعذراء)) المسبلة الأجفان

يا من أرضعت الحب صلاة الغفران

وتمطى في عينيك المسبلتين

شباب الحرمان

ردي جفنك

لأبصر في عينيك الألوان

أهما خضراوان

كعيون حبيبتي؟

كعيون يبحر فيها البحر بلا شطآن

يسأل عن الحب

عن ذكرى

عن نسيان!

قلبي حران، حران

والعينان الخضراوان

مروحتان![1]

فالسطور الشعرية الثلاثة الأولى (العينان الخضراوان مروحتان /في أروقة الصيف

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 97-98.

الحران أغنيتان مسافرتان /أبحرتا في نايات الرعيان بغير حنان)، أصبحت في الرسم الكتابيّ للقصيدة ستة سطور، بمعنى أنّ كلّ سطر شعريّ قسمه الشاعر على قسمين، وقفّى السطور وأجزاءها بقافية مقيّدة مكوّنة من صوت ((النون الساكنة)) المسبوقة بصوت مد طويل مفتوح. ولا يكتفي بذلك بل يكرر التقفية نفسها في سطر لا يتألف سوى من ثلاث كلمات (قلبي حران، حران)، مما يعطي هيمنة كاملة للبعد الإيقاعيّ ويغيب إلى درجة كبيرة البعد الدلاليّ.

يجزّئ الشاعر سامي مهدي في قصيدته ((المدن)) السطور الشعرية مستخدماً قافية مفتوحة:

كل يوم أراها

وأرى غيرها تشرئب

وتتبعها أخريات سواها

كل يوم أراها

مدن تتأسس في كل متسع

نحن تاريخها، وهوانا هواها(1)

تتكون القافية من صوتي مدّ طويلين بينهما ((ها)) (أراها – سواها – هواها)، وتبدو تقفية ((سواها)) في السطر الشعريّ الثاني (وأرى غيرها تشرئب وتتبعها أخريات سواها) زائدة لأنّ معنى ((سواها)) متحقق تماماً في ((تتبعها أخريات)) غير أنّ مجيئها كان لضرورة تقفوية محض.

إنّ انطلاقة القافية هنا بحضور صوتي مدّ مفتوحين يعطيها مدى يبعد عنها شيئاً من الرتابة. فهذه النماذج المختارة من ديوان الشعر العربيّ الحديث إنما تكشف عن ضرورة النظر إلى وظائف القافية وقدرتها على الإسهام في تأسيس شبكة النصّ الشعريّ على نحو فاعل فتقفية السطر الشعريّ كما شاهدنا هي في المقام الأول استمرار للقافية الخارجية الموحدة في القصيدة ذات الشطرين، وهي قيد يحدّ من تطور حيوات القصيدة، لذلك فإنّ

---

(1) الأعمال الشعرية، 210.

هذا الأسلوب التقفويّ يقلّ كثيراً مع تطور التجربة الشعرية الحديثة حتى يكاد ينعدم في المرحلة الراهنة.

1- 2- **تقفية الجملة الشعرية:-**

تعدّ الجملة الشعرية واحداً من المصطلحات الفنية الحديثة التي قدمتها حركة الشعر الحديث. واستطاع هذا المصطلح بفعل دقته ووضوحه أن يتكرّس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالاً لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية.

الجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسيّ والعاطفيّ والفكريّ للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية إلى نمطين من البناء الموسيقيّ، النمط الأول هو النمط التدويريّ الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة من جديد من دون وجود فضلة موسيقية، والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكّل نصفَ، أو أيّ جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة فلا يحصل عندئذ التدوير، ولكلّ من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

تؤدي ((القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكّل التقفية نهايات الجمل الشعرية))[1]. وهذا النوع من التقفية المنتمي إلى نمط القافية البسيطة (الموحدة)، ويقوم على قافية واحدة تنتظم كلّ الجمل الشعرية المؤلفة للقصيدة هو أكثر فنية وأبعد تأثيراً من سابقه ((التقفية السطرية)) وذلك بسبب قلّة التقفيات

(1) محمد صابر عبيد، مجلة الآداب (البيروتية)، العدد 4-6، السنة 38، 1990.

المستخدمة قياساً إلى تقفية السطر، مما يقلّل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها وبتكرار متتال لا يتوقف ومن دون فواصل معقولة، إلّا أنّها من حيث التقفية الفنية لا تكاد تختلف عنها كثيراً فكلاهما يعتمد النظام التقفويّ نفسه.

ففي قصيدة ((حلم)) للشاعر بلند الحيدري مثلاً يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كلّ جملة شعرية:

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين......؟

بالدروب الزرق

بالغابة

بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

ولعلي الآن شيء

غابة

أو ذلك الدرب

أو الموت الذي لا تفهمين

ولعلي

قبضة تخنقك الآن

وعين لا تلين

أو شتاء قارس يندس في قلبك من حين

لحين

ثم ماذا..؟

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين..؟

وغداً إذ تدركين الفجر

ماذا تدركين..؟

كنت حلماً والليل بلا معنى كأيام سجين

وتلاشيت مع الدرب

مع الغابة

والموت الذي لا تفهمين[1]

إذ تتألف القصيدة من تسع جمل شعرية تنتهي ثلاث منها بتقفية واحدة ((تحملين))، واثنان منها بتقفية أخرى ((لا تفهمين))، وتتنوع التقفيات الأربع المتبقيات على النحو الآتي ((لا تلين- لحين- تدركين- سجين)). بمعنى أن أكثر من نصف التقفيات لا يخضع للتنوع مما يقلّل من جدّة التقفية وطرافتها.

إلّا أنّ تباعد التقفيات بفعل طول الجمل الشعرية قياساً إلى السطور يقلّل بعض الشيء من رتابتها، إذ إنّ جملة شعرية واحدة فقط جاءت بسطر واحد، وجاءت ثلاث جمل بسطرين وثلاث أخرى بثلاثة أسطر، وواحدة بأربعة أسطر. وهذا التنوع في التكوينات السطرية للجمل الشعرية إنما يعمل على اختلاف مديات حضور التقفية مما يجعلها أكثر قبولاً من التتالي المستمر بلا فواصل. ومما أضفى على التقفية هنا شيئاً من الحيوية هو استخدام أسلوب الاستفهام في عدد من التقفيات (ماذا تفهمين..؟ ماذا تحملين..؟/ ماذا تدركين..؟).

وفي قصيدة ((الجثة)) للشاعر محمد مفتاح الفيتوري تتباعد القافية أكثر بفعل طول الجملتين الشعريتين المكونتين للقصيدة:-

من صاحب الجثة ملقاة

على قارعة الطريق؟

تدوسها العيون والهجير والنعال

من يعرفه؟

---

(1) أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط2، 1974، بيروت: 80-81.

إني أكاد أعرفه

لكنه ليس هو الخائن

فالخائن حي

والطريق

مازال في اشتعال[1]

ففي حين تتكون الجملة الأولى من ثلاثة أسطر فإنّ الثانية تتكون من ستة أسطر، وهذا التباعد يعطي فرصة أكبر للقافية في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة. فالتقفية الأولى ((النعال)) هي المعطوف على ((العيون)) بعد ((الهجير)) المسند إليها الفعل ((تدوسها))، الذي يعطي التقفية ((النعال)) زخماً دلالياً واقعياً يتجاوز ((العيون/الهجير)) لما بينهما وبين الفعل ((تدوسها)) من اقتران أدائيّ خالٍ من اللبس والتأويل بعد الأداء المجازيّ لـ ((العيون/الهجير)). وتأتي التقفية الثانية ((اشتعال)) المرتبطة بمفردة ((الطريق)) ممثلة تماماً للنقطة الدلالية المركزية في القصيدة القائمة على المفارقة بين الحاضر غير المطلوب ((صاحب الجثة)) والغائب المطلوب ((الخائن حي))، هذه المفارقة التي تقرّر عدم استقامة الطريق ((اشتعال)).

هذا يعني أنّ التقفية هنا بنية أساسية وليست طارئة تهدف إلى إشاعة جوّ إيقاعيّ مجرّد. ولعلّ قصيدة ((تقاطعات)) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي تمثل واحدة من أكثر بنى هذا النوع من التقفية تماسكاً ودقة وإحكاماً في البناء:-

وتكون أمسية

مطر، كخيط الغزل،

يقطعني وأقطعه

وشوارع تنصب في جسدي

وأعبرها!

(1) ديوان الفيتوري: 595-596.

ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به

يفرقه، ويجمعه

ويكون نهر يقتفي أثري

وريح مثقل بالغيم والأصداء،

يدفعني، وأدفعه

ويكون أني حين ألقاه... أضيعه!(1)

القصيدة مكوّنة من أربع جمل شعرية تنتهي جميعاً بقافية واحدة مكونة من صوت العين المضموم زائداً الهاء المشبعة بالضمّ وهي (أقطعه- يجمعه- أدفعه- أضيعه)، وهذه التقفيات الأربع مبنية على نمطين من المطابقة، الأولى مطابقة تامة في الصورة والأداء فقط (يفرقه- يجمعه / يدفعني- أدفعه). الثانية مطابقة تامة في الأداء فقط (يقطعني- أقطعه / يدفعني- أدفعه). وهذا الإحكام في صياغة التقفيات صياغة بلاغية يقدم شكلاً جديداً لوظيفة القافية، ففضلاً عن الوظيفتين الإيقاعية والدلالية فإنّ القصيدة هنا تقدّم وظيفة ثالثة هي الوظيفة البلاغية.

وعلى الرغم من أنّ القافية هنا موحّدة فإنّ ثمة دينامية خاصة فيها تخرجها من احتمال إحداث رتابة، وتقدّمها على أنها نموذج تقفويّ ناجح، مع أنّ الواقع الشعريّ الراهن قد أهمل بقدر كبير هذا النوع من التقفية قياساً إلى الأنماط الأخرى الأكثر حداثة وتنوعاً.

وتقدم القصيدة ((وأنا)) للشاعرة لميعة عباس عمارة نموذجاً تقفوياً آخر من نماذج تقفية الجملة الشعرية:-

عبر شطوط لا جسر عليها

عشاق لا أعرفهم

يطربهم ذكري،

وأنا...

---

(1) كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ط1، 1978، بيروت، 97-98.س

جسد مدفون في الثلج

ليظل جميلاً معشوقاً

أبد الدهر[1]

تتكون القصيدة من جملتين شعريتين، الأولى تتألف من ثلاثة سطور وتنتهي بمفردة ((ذكرى)) أي بتقفية مكوّنة من صوت الراء المكسور المقترن بـ ((ياء)) الإضافة- ياء الراوي- ، لتبدأ الجملة الشعرية الثانية بـ ((أنا الراوي)) التي هي استمرار لتواصل صوت الراوي بين ((ذكرى)) و((أنا)) وتنتهي بمفردة ((الدهر)) أي بتقفية مكوّنة من ((الراء)) المشبع بالكسر.

إنّ ((الدهر)) التي اختتمت بها القصيدة لا تشكل حضوراً مهماً في شبكة النسيج الدلاليّ للجملة الشعرية، وذلك السطر الشعريّ ((ليظل جميلاً معشوقاً)) قد قفل المعنى في هذا الاتجاه، ولم تأت ((أبد الدهر)) سوى لإحداث موازنة تقفوية بين ((ذكرى- الدهر)). بمعنى أنّ نظام الجملة الشعرية القائم على التقفية البسيطة الموحدة قد لا ينجو من فرض تقفية معيّنة خارج قوس الدلالة حتى في أصغر تشكيل جمليّ ممكن وهو ((جملتان)) فقط، كما هي الحال في قصيدة ((وأنا)).

على العكس تماماً من قصيدة ((وجه)) للشاعر فوزي كريم المتكونة أيضاً من جملتين شعريتين، تتألف الأولى من سطر شعريّ واحد ينتهي بـ ((الرصيف))، وتتألف الثانية من ستة سطور شعرية تنتهي بـ((الخريف)):

عشرة أطفال يسامرون موتاهم على الرصيف

حفظتهم

وكانت العتمة إذ أودعتهم حقيبتي

وفي الصباح.. آه كم بكيت

طفولتي

---

(1) لو أنبأني العراف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، بيروت: 104.

أمام وجه واحد عرفته

مدخراً لساعة مقبلة من الخريف[1]

إنّ مفردتي القافية ((الرصيف- الخريف)) على الرغم من وجود فاصلة كبيرة بينهما، إلّا أنّ التوازن الدلاليّ بينهما وبين عموم القصيدة قائم على نحو فعال. فـ ((الرصيف)) المستقر المكانيّ لـ ((عشرة أطفال)) وهم يسامرون ((موتاهم)) يرتبط بـ ((الخريف)) الذي يمثل صورة زمنية لموت الأشياء وانحلالها ومغادرتها، وبذلك يتحقّق الفضاء الشعريّ في القصيدة بين بنية المكان ((الرصيف)) وبنية الزمن ((الخريف))، وتصبح للقافية وظيفة مضافة إلى الوظيفة الإيقاعية.

وبما أنّ نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعريّ وأكثر تماسكاً، فإنّ نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعيّ محض إنما يحاول إضفاء بعد دلاليّ على وظيفته. وقد كشفت لنا النماذج آنفة الذكر ذلك على الرغم من تباين مستوى تحقيق ذلك بين قصيدة وأخرى.

1- 3- **التقفية المختلطة:-**

وهو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة ((الموحدة)) الذي لا يعتمد النظام السطريّ على نحو مستقلّ ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفوياً لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين آنفي الذكر. وهذا النوع يعطي الشاعر حرية أكبر في الاستخدام التقفويّ، فهو يترك للقصيدة حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقلّ عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها.

في قصيدة ((المهرج)) للشاعر عبد الوهاب البياتي مثلاً يتداخل النظامان (السطر الشعري والجملة الشعرية):-

تقطعت أنفاسه من أول الشوط وفي نهاية المضمار

(1) جنون من حجر، منشورات وزارة الإعلام، 1977، بغداد: 89.

خاف من الصعود والهبوط في دوائر الأصفار

وعندما خر على الأرض صريعا

مد لليل يدا

وانهال بالأخرى على طفولة النهار بسوطه، وأنهار[(1)]

ففي حين تبدأ القصيدة بسطرين ينتهيان على التوالي بـ((المضمار- الأصفار)) فإنها تنتهي بجملة شعرية واحدة ذات تقفيتين ((النهار- انهار))، إذ إنّ السطر الشعريّ الأخير من الجملة الشعرية ((بسوطه وأنهار)) هو إضاءة بارقة تستكمل المدى الدلاليّ للجملة بطريقة ذكية وبارعة بعد أن كاد المعنى يقفل بالمفردة ((النهار)). وبذلك تكون القصيدة قد خلطت بين السطر الشعريّ والجملة الشعرية مما أتاح لها فرصة أكبر لأن تغتني قوافيها بدلالات تجعلها أكثر رسوخاً وثباتاً في بنية النصّ. وعلى الرغم من أنّ مفردات التقفية الثلاث انتهت نهايات اسمية بصوت ((الراء)) الساكن المسبوق بصوت مدّ طويل مفتوح، إلّا أنّ المفردة التي اختتمت بها القصيدة تقفياتها انتهت نهاية فعلية ((أنهار)) لتؤكّد أكثر فعالية إقفال تجربة القصيدة سواء على المستوى الدلاليّ أم الإيقاعيّ.

أمّا قصيدة ((بعض الرجال)) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي فقد اشتملت على سبعة سطور شعرية متداخلة مع خمس جمل شعرية:-

ستظل ريح الشرق تسأل، والشمال

ستظل تمطر في عيون العائدين من القتال

تلوي معاطفهم،

وتبحث في الوجوه السمر عن بعض الرجال

الريح فوق البحر قادمة، فغنوا يا جنود

هذا عبير الورد فيها، والظلال

---

(1) بستان عائشة: 56.

خضراء من عهد الطفولة... والبريد

يذكي الحنين إلى الشمال.. إلى الشمال

الريح فوق البحر قادمة،

كأن حقولنا،

جاءت لتسمر ليلة معنا،

ووسوست الغلال

في روحنا

واستدفأ الطير المهاجر تحت نهديها...

ومال،

في ليلها وجه الهلال!

ريح الشمال

ستظل في عيون العائدين من القتال

تلوى معاطفهم

وتبحث في الوجوه السمر عن بعض الرجال

ظلوا هناك

ظلوا هناك

يتوسدون ذرى الجبال![1]

السطور الشعرية والجمل الشعرية جميعاً تنتهي بقافية واحدة مقفلة مكونة من ((اللام)) الساكنة المسبوقة بحرف مدّ طويل مفتوح، وتتكرر بعض التقفيات أكثر من مرّة، فتقفية ((الشمال)) تتكرر ثلاث مرّات، مرّة في جملة شعرية ومرتين في سطرين شعريين، كما تتكرر ((القتال)) في سطرين شعريين وكذلك ((الرجال)). وكان لتغلّب السطور الشعرية ((عدداً)) على الجمل الشعرية أثره البالغ في الإكثار من تعاقب التقفية ولاسيما

(1) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، 1973، بيروت: 579-581.

في بداية القصيدة، إذ يقود ضرورةً إلى ترديد إيقاعيّ عالٍ ينحو بالقصيدة منحى تحريضياً يستلزم منها طاقات تطريبية كي تولد عند المتلقي استجابات سريعة مطلوبة. فالمدى الزمنيّ إذن يتفاوت بين سطر وسطر، وسطر وجملة، وهذا التنوع في التفاوت الزمنيّ هو الذي يوزّع الثقل الإيقاعيّ على مساحات غير منتظمة في القصيدة على العكس من النمطين السابقين.

الشيء نفسه يكاد ينطبق على قصيدة ((شاعرة الحب!؟)) للشاعرة لميعة عباس عمارة، إذ تتوزّع قصيدتها بنائياً على خمسة سطور وثلاث جمل شعرية. بمعنى أنّ السطور أقرب إلى ضعف عدد الجمل مما يخلق نوعاً من التوازن التركيبيّ في نسيج النصّ:

وحيدة على شواطئ الأطلسي

ليس سوى ذكرك كان مؤنسي

في غرفتي

عفواً، فليست غرفتي

بل محبسي

أرقب من شباكها الأحياء

ملء الشاطئ المشمس

عيد لكل اثنين

في مثل جموح الفرس

مجردين، غير خيطين، بقايا ملبس

من غرفتي

أحكي عن الحب أنا

وعن هوى لم ألمس

كفيلسوف

يصف الخمر التي

لم يحتس[1]

تقوم القافية المفتوحة هنا، على صوت ((السين)) المشبع بصوت ((الياء المكسور))، وفي حين تأتي بعض تقفيات القصيدة مرتكزة في موقعها النحويّ على الجرّ بالإضافة مثل (الأطلسي- الفرس- ملبس) مما يضعف من قدرتها على التقدّم كثيراً في منطقة الدلالة، وإظهار قابليات وظيفية أخرى غير الوظيفية الإيقاعية ((التقليدية))، فإنّ التقفيتين الأخيرتين اللتين انتهت بهما الجملتان الأخيرتان من القصيدة جاءتا على نحو مغاير تماماً، فوضعهما النحويّ لكونهما فعلين مجزومين (لم ألمس- لم يحتس) يعني بالضرورة حصولهما على موقع أساسيّ في البنية التركيبية للجملة، وإذا ما فحصنا وضع كلّ فعل منهما بالنسبة إلى الآخر فسوف نعرف أنّ الجملة مبنية بناء كلياً على قدرات الفعل في الأداء، وانعكاس هذا الأداء على فضاء الجملة. وهذه وظيفة دلالية تزيد من فعالية التقفية لتجعلها أكثر حضوراً واستقلالية ورصانة. فالتزاوج بين نمط تقفية السطر الشعريّ ونمط تقفية الجملة الشعرية أدى إلى هذا التفاوت في قيمة كلّ تقفية داخل القصيدة الواحدة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان ((القصيدة)) للشاعر محمد جميل شلش تتفوّق عددياً تقفية السطر الشعريّ كثيراً على تقفية الجملة الشعرية:

أيتها القصيدة

أنت- أنا: فراشة وحيدة

تهيم في حدائق الغربة والمنازل الشريدة

أنت- أنا: شلال ضوء

في متاهات سفوح القمم المديدة

وسقسقات طفلة

يبتسم النقاء في ضحكتها

(1) لو أنبأني العراف: 88-89.

وتشرق الطيبة في نظرتها السعيدة

أنت- أنا: زنبقة فريدة

روائح الجنة في عبيرها

ونكهة البحار والموانئ البعيدة.

أنت- أنا: أيتها القصيدة

حمامة شريدة

عصفورة طريدة

عنقاء لا تحيا ولا تموت في رحلتها البعيدة

أنت- أنا: مدينة فاضلة جديدة

شقية بأهلها سعيدة

هانئة في عيشها رغيدة

غنية عبر اغتراب روحها بالقيم الجديدة

لا يأكل الجائع في غاباتها

لحم أخيه ميتاً- حياً

ولا يبيع في ليل هواها شرف العقيدة

في السوق للضفادع البليدة

لأنها المدينة الجديدة

لأنها القصيدة[1]

إذ تصل تقفيات السطور الشعرية إلى حدود سبع عشرة تقفية مقابل تقفيتين لجملتين شعريتين فقط. وعلى الرغم من هذا التنوع الجزئيّ، إلّا أنّ التقانة العامة لتقفية القصيدة تكاد تقترب كثيراً من نمط التقفية السطرية، غير أنّ هذا التنوع الجزئيّ الذي يجيء في القصيدة بمقدار جملتين شعريتين هما (وسقسقات طفلة: يبتسم النقاء في

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، جـ2، دار الشؤون العامة، ط1، 1989، بغداد: 305-306.

ضحكتها/ وتشرق الطيبة في نظرتها السعيدة) و(لا يأكل الجائع في غاباتها /لحم أخيه ميتاً- حياً/ ولا يبيع في ليل هواها شرف العقيدة) ينجح ولو بمقدار ضئيل في التقليل من الرتابة الواضحة التي يخلقها تتابع التقفيات على نحو مكثف. ومعظم هذه التقفيات ليس لها من وظيفة غير تكريس حسّ إيقاعيّ يتردّد بين صوت المدّ المكسور ((الياء)) و((الدال)) المفتوحة المنتهية بهاء مهتوتة، لا بل إنّ الكثير منها مقحم وزائد ويمكن حذفه من دون أن يؤثر في البنية العامة للقصيدة.

وتبدو قصيدة ((كبرياء)) للشاعر سامي مهدي ممتلكة لقدرٍ كبير من التماسك النصيّ على صعيد تلاؤم التقفيات مع الواقع الدلاليّ للقصيدة:

لن أقول: اغثني

وإذا ما غضبت، فلن أتّقيك لتصفح عني

فالقليل الذي يقي الآن مني كثير

فخذ ما تشاء ودعني[1]

تتألف القصيدة من سطرين شعريين وجملة شعرية واحدة، تنتهي جميعاً بقافية بسيطة موحدة متشكلة من صوتي ((النون)) وصوت المد الطويل المكسور ((الياء))، وتقوم التقفيات الثلاث في تشكيلها على موازنات دلالية. ففي السطر الأول من القصيدة تأتي التقفية ((اغثني)) طرفاً في معادلة طرفها الآخر ((لن أقول))، أي إحجام عن إطلاق أداء الفعل المشكل للتقفية. وكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعريّ الثاني الذي يتكوّن أيضاً من معادلة تعمل بنفس آليّة المعادلة الأولى، طرفها الأول ((لن اتقيك)) وطرفها الثاني ((لتصفح عني)). والشيء نفسه يقال عن السطر الثاني من الجملة الشعرية الوحيدة التي تختتم بها القصيدة (خذ ما تشاء/ ودعني). وبهذا فإنّ القافية أدت دوراً دلالياً وتركيبياً مهماً في القصيدة، على الرغم من توزيعها مرّة على جملة شعرية ومرّتين على شطرين شعريين.

(1) الأعمال الشعرية: 230.

التقفية المختلطة وبسبب من حرية الشاعر في توزيع تقفيات قصيدته بين نظام السطر الشعريّ ونظام الجملة الشعرية، فإنها تبدو أكثر توفيقاً في الاحتفاء بالوظائف الممكنة الأخرى للقافية التي تتقدم مرحلة مهمة على الوظيفة الإيقاعية الصرف، غير أنها في الوضع العام لا تكاد تختلف عنهما كثيراً ما دامت القافية أساساً بسيطة ((موحدة))، لأنّ الهامش المتاح للإبداع في القافية الموحدة هو أصلاً هامش صغير لا يسمح بإنجازات خلّاقة في هذا المجال.

2- **القافية المركّبة ((المنوّعة)):-**

انتقلت القافية في القصيدة الحديثة إلى مرحلة أكثر تعقيداً بفعل تطوّر كلّ أدوات الفعل الشعريّ، وبفعل اتساع حجم الوظائف التي تقوم بها هذه الأدوات. وفي الوقت الذي كانت فيه القافية الصغيرة لا تحقّق في القصيدة الحديثة سوى قدرٍ يسيرٍ من الغنى الفنيّ الذي لا يرضي كثيراً مستقبلات المتلقي المعاصر، فإنّ التقفية المركّبة تمتاز ((بدقة الجمال الموسيقيّ وعذوبته))[1].

وتركيبية القافية لا تأتي من فراغ إنما هي انعكاس لتعقيد العمل الفنيّ الإبداعيّ الحديث كله على نحو خاصّ والحياة المعاصرة على نحو عام، لذلك فإنّ شعراء المدرسة الحديثة عموماً ((أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة))[2]، لأنّ القصيدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تعد تسمح كثيراً باستخدام تقانات بسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. والقافية المركّبة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفويّ وهذا ما ((يسهّل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها))[3]، في سبيل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخليّ المشكّل للقصيدة.

---

(1) د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية: 224-225.

(2) علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث: 158.

(3) روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي: 181.

غير أنّ هذا التنوّع ليس على مستوى واحد من التعقيد، فمنه ما يأتي لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة من دون تدخّل كبير للوعي، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينمّ على وعي تركيبيّ واضح تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة، وبهذا تتحقق أكثر مزايا القافية أهمية في بقية القصيدة الشعرية.

ويمكن حصر أنماط التقفية المركبة في ثلاثة أنواع رئيسة هي:

2- 1 **التقفية الحرة المقطعية:**

إنّ النظام المقطعيّ الشعريّ الذي وفرت له القصيدة الحديثة الكثير من سبل النجاح والانتشار، استطاع أن يسهم بالمقابل- وفي مرحلة مهمة من مراحل تطور هذه القصيدة- في رفد القصيدة الحديثة بإمكانات بنائية جديدة، لما يتسم به من مرونة وفعالية في التغيير والتنوع. فقابلية النظام المقطعيّ على احتواء الكثير من عناصر التجديد والتحديث، دفع الكثير من الشعراء العرب المحدثين إلى استخدامه وتطويره والبحث في إمكاناته البنائية الكبيرة، وكان لا بدّ من أن ينعكس هذا الثراء البنائيّ الذي يتمتع به على موسيقى القصيدة وإمكاناتها الإيقاعية، وكانت القافية بخاصة من أهم البنى الموسيقية التي خضعت للتطور في هيكل القصيدة.

التقفية الحديثة المقطعية تكاد تكون أولى أنماط القافية المركبة ((المنوعة)) وروداً في القصيدة العربية الحرّة المبنية على نظام المقاطع[1]، إذ يتمّ فيها تنويع القوافي بحيث تقف كلّ قافية فيها عند حدود المقطع وتتغيّر مع كلّ مقطع جديد[2].

بمعنى أنّ كلّ مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في الاستخدام التقفويّ، ويتمثل هذا

---

(1) إن نظام المقاطع أو النظام المقطعي يقوم أساساً على تقسيم القصيدة على عدد معين من المقاطع تختلف في شكلها الكتابي بين قصيدة وأخرى، فمنها ما يأتي مرقماً بأرقام ومنها ما يستعيض عن الأرقام بفواصل وإشارات معينة، ومنها ما يأتي خالياً من كليهما.

(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 249.

الاستقلال ((بتكرار قافية أساسية في كلّ مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة))[1].

وتتناسب هذه القافية مع كلّ القيم البنائية الأخرى المكوّنة للمقطع، إذ على الرغم من أنّ خيطاً نسيجياً واحداً يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها، إلّا أنّ كلّ مقطع يتمتّع باستقلالية داخل الإطار العام للقصيدة، لذلك فإنّ التقفية بوصفها بنية جزئية وليست كلية في مثل هذا النوع من القصائد فإنها تنتمي انتماء حاسماً إلى استقلالية المقطع، أي أنّ لكلّ مقطع مستقلّ تقفيته المستقلة الخاصة، لكنها ترتبط في شكل من أشكالها مع تقفيات المقاطع الأخرى.

ووصف هذه التقفية بأنها ((حرّة)) يأتي من إمكانية كلّ مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معيّنة عبر مقاطع القصيدة كلّها أو تتوقف في مقطع معيّن، وقد يستقلّ كلّ مقطع بتقاناته الخاصة.

فلو أخذنا قصيدة أدونيس ((ريشة الغراب)) مثلاً لرأينا أنها تنقسم مقطعياً على أربعة مقاطع مرقمة ترقيماً عددياً بالأعداد اللاتينية:

I

آت بلا زهر ولا حقول

آت بلا فصول

لا شيء لي في الرمل في الرياح

في روعة الصباح

إلا دم فتي

يجري مع السماء

والأرض في جبيني النبي

رف عصافير بلا انتهاء

---

(1) نفسه: 249.

آت بلا فصول

آت بلا زهر ولا حقول

وفي دمي نبع من الغبار

أعيش في عيني

آكل من عيني

أحيا، أسوق العمر في انتظار

سفينة تعانق الوجود

تغوص للقرار

كأنها تحلم أو تحار

كأنها تمضي ولا تعود

II

في سرطان الصمت في الحصار

أكتب أشعاري على التراب

بريشة الغراب،

أعرف، لا ضوء على جنوني

لا شيء إلا حكمة الغبار

أجلس في المقهى مع النهار

مع خشب الكرسي

وعقب اللفافة المرمي

أجلس في انتظار

موعدي المنسي

III

أريد أن أجثو أن أصلي

للبومة المكسورة الجناح

للجمر للرياح،

أريد أن أصلي

للكوكب المشدوه في السماء

للموت للوباء،

أريد أن أحرق في بخوري

أيامي البيض وأغنياتي

ودفتري والحبر والدواة

أريد أن أُصلّي

لأي شيء يجهل الصلاة

بيروت لم تظهر على طريقي

بيروت لم تزهر وها حقولي

وحدي بلا زهر ولا فصول

وحدي مع الثمار

من مغرب الشمس إلى ضحاها

أعبر بيروت ولا أراها

أسكن بيروت ولا أراها

وحدي أنا والحب والثمار

نمضي مع النهار

نمضي إلى سواها[1]

لو فحصنا الواقع التقفويّ لهذه المقاطع جميعاً لعرفنا أنّ عدد القوافي المنوّعة التي تتكرّر في القصيدة هو ((10)) قواف، سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية، بمعنى أنّ (أ) هو رمز القافية الأولى و(ب) هو رمز القافية الثانية وهكذا، وعلى هذا الأساس فإنّ

(1) الآثار الكاملة، المجلد 1، ط1، دار العودة، 1971، بيروت: 491-191.

تنوع القوافي سيتوزّع حسب مقاطع القصيدة على النحو الآتي:

المقطع الأول = أ أ ب ب ج د ج د أ أ هـ ج ج هـ و هـ هـ و.

المقطع الثاني = هـ ز ز هـ هـ ج ج هـ ج.

المقطع الثالث = ح ب ب ح د د ح ط.

المقطع الرابع = ي ي هـ ك ك ك هـ هـ ك.

فالمقطع الأوّل يتكون من ست قوافٍ منوّعة، فئة ((أ)) وهـي (حقـول- فـصول- فـصول- حقـول). وفئة ((ب)) وهي (الرياح- الصباح). وفئة ((ج)) وهي (فتـي- النبـي—عينـي- عينـي). وفئـة ((د)) وهـي (السماء- انتهاء). وفئة ((هـ)) وهي (الغبار- انتظار- القرار- تحار). وفئة ((و)) وهي (الوجود- تعـود). ولا يقدّم المقطع الثاني أيّة قوافٍ جديدة سوى قافية واحدة هي (التراب- الغراب) نرمز لها بالرمز ((ز))، وفيما تبقى تتكرر بمعنى قوافي المقطع الأول، إذ تتكـرر القافيـة ((ج)) ثـلاث مـرات (الكـرسي- المرمـي- المنـسي)، وتتكرر ((هـ)) أربع مرات (الحصار- الغبار- النهار- انتظار).

في حين يقدم المقطع الثالث قافيتين هما (أصلي- أصلي- أصلي) ونرمز لها بـالرمز ((ح))، و(الـدواة- الصلاة) ونرمز لهـا بـالرمز ((ط))، وتتكـرر فيهـا قافيتـان وردتـا في المقطـع الأول هـما ((ب)) في (الجنـاح- الرياح) و((د)) في (السماء- الوباء).

أمّا المقطع الرابع والأخير فيقدم كذلك قافيتين جديدتين هما (حقولي- فـصولي) ويرمـز لهـا بـالرمز ((ي)) و(ضحاها- أراها- أراها- سواها) ونرمز لها بـالرمز ((ك))، كـما تتكـرّر فيـه قافيـة واحـدة وردت في المقطع الأول هي ((هـ)) في (الثمار- الثمار- النهار).

هذا يعني أنّ قوافي المقطع الأول تكاد تكون مركزيـة، إذ تتـوزع فيهـا فئـات معينـة عـلى المقـاطع الثلاثة الأخيرة للقصيدة، فضلاً عن تقديم كلّ مقطع من هذه المقاطع قوافي جديدة يستقل بها.

ولو دققنا في نسبة تكرار التقفيات بجميع فئاتها في كـلّ مقطـع، لتأكـدنا مـن هيمنـة تقفيات المقطع الأول، فقد بلغ عدد تقفياته ((18)) تقفية، في حـين بلـغ عـدد تقفيـات كـلّ

مقطع من المقاطع الثلاثة المتبقية نصف هذا العدد بالضبط ((9)) تقفيات.

ثمة كثافة كبيرة للتقفيات في القصيدة بحيث لا تختلف عن ((التقفية السطرية الموحدة)) إلّا بأنها منوعة، إذ إنّ التقفية تكاد تتحقق في كلّ سطر من سطور مقاطع القصيدة الأربعة، فضلاً عن تكرار عدد لا بأس به من التقفيات (حقول- حقول/ فصول- فصول/ الرياح- الرياح/ الغبار- الغبار/ انتظار- انتظار/ السماء- السماء/ أصلي- أصلي- أصلي/ النهار- النهار/ أراها- أراها)، وهذا يقود ضرورةً إلى التقليل من فرص نجاح الاستخدام التقفويّ المركب في القصيدة، إذ جاء الكثير من التقفيات زائداً ومقحماً ولا يمتلك أيّ مبرر شعريّ سوى تحقيق التوافق الإيقاعيّ المجرد مع مثيلاته في القصيدة.

إنّ تعاظم الهمّ الإيقاعيّ في القصيدة والاحتفاء الكبير بالتقفيات وموازناتها أدى بالمقابل إلى تسطيح البنية الدلالية في القصيدة وانعدام التماسك النصيّ الذي يقضي عادةً بإيجاد توافق وانسجام كبيرين بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في القصيدة.

في حين تنحو قصيدة محمود درويش ((عازف الجيتار المتجوّل)) منحى مختلفاً، على الرغم من أنها تعتمد التقفية التشكيلية نفسها التي اعتمدتها قصيدة أدونيس في تقسيم القصيدة على مقاطع تتوزع فيها القوافي توزيعاً حراً:

كان رساماً،

ولكن الصور

عادة،

لا تفتح الأبواب

لا تكسرها..

لا ترد الحوت من وجه القمر

(يا صديقي، أيها الجيتار

خذني..

للشبابيك البعيدة)

***

شاعراً كان،

ولكن القصيدة

يبست في الذاكرة

عندما شاهد يافا

فوق سطح الباخرة

(يا صديقي، أيها الجيتار

خذني..

للعيون العسلية)

كان جندياً

ولكن شظية

طحنت ركبته اليسرى

فأعطوه هدية:

رتبة أخرى

ورجلاً خشبية!

(يا صديقي، أيها الجيتار

خذني..

للبلاد النائمة)

***

عازف الجيتار يأتي

في الليالي القادمة

عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود

عازف الجيتار يأتي

من مكان لا نراه

عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود

عازف الجيتار يأتي

عارياً، أو بثياب داخلية

عازف الجيتار يأتي

وأنا كدت أراه

سائراً في كل شارع

كدت أن أسمعه

صارخاً ملء الزوابع

حدقوا

تلك رجل خشبية

واسمعوا:

تلك موسيقى اللحوم البشرية[(1)]

إنّ مقاطع قصيدة درويش خالية من الترقيم العدديّ، ويفصل بين مقطع وآخر إشارة مكونة من ثلاث نقاط أفقية ((***)) والقصيدة مكوّنة أيضاً من أربعة مقاطع، تتقارب المقاطع الثلاثة الأولى في أعداد أسطرها، ويتفوق المقطع الرابع بذلك، إذ تتجاوز أعداد أسطره مقطعين مجتمعين من مقاطع القصيدة الأخر، وتنتظم فيها القوافي- حسب النظام الذي اعتمدناه في قصيدة أدونيس- بالشكل الآتي:

المقطع الأول = أ أ ب

المقطع الثاني = ب ج ج د

المقطع الثالث = د هـ د هـ د و

المقطع الرابع = ز و ح ز ط ح ز د ط ط ي ي د د

إذ يتكوّن المقطع الأول من القافية ((أ)) المؤلفة من (الصور- القمر) ومن الجزء

(1) ديوان محمد درويش، المجلد 2: 87-92.

الأول من القافية ((ب)) (البعيدة) التي لا تتحقق إلّا بورود تقفيتها الثانية (القصيدة) في بداية المقطع الثاني. كما يتكوّن المقطع الثاني من القافية ((ج)) المؤلفة من (الذاكرة- الباخرة) ومن الجزء الأول من القافية ((د)) (العسلية) التي لا تتحقق كذلك إلّا في بداية المقطع الثالث ((شظية)) وتتكرّر في (هدية- خشبية). ويتكوّن المقطع الثالث أيضاً من القافية ((هـ)) المؤلفة من (اليسرى- أخرى) والجزء الأول من القافية ((و)) (النائمة) التي لا تتحقق إلّا في مطلع المقطع الرابع (القادمة). في حين يتكوّن المقطع الرابع من أربع قوافٍ جديدة هي على التوالي ((ز)) المؤلفة من ((يأتي- يأتي- يأتي((، و ((ح)) المؤلفة من (الجنود- الشهود)، و ((ط)) المؤلفة من (أراه- أراه)، و ((ي)) المؤلفة من (شارع- الزوابع)، فضلاً عن تكرار قافية ((د)) في (خشبية- البشرية).

إذن ثمة تواصل إيقاعيّ بين مقطع وآخر، فكلّ مقطع ترتبط نهايته تقفوياً بمطلع المقطع اللاحق له، وينسجم هذا الترابط مع واقع القصيدة الدلاليّ، فالشخصية الرئيسة في القصيدة ((عازف الجيتار المتجوّل)) نموذج الثائر الحالم، يتمظهر في كلّ مقطع بمظهر خاصّ من مظاهره المكونة، ففي حين يظهر في المقطع الأول ((رساماً))، يظهر في المقطع الثاني ((شاعراً)) وفي الثالث ((جندياً))، لتجتمع كلّها في المقطع الرابع في ((عازف الجيتار)) حيث يختلط اللحن بالدم والإيقاع الموسيقيّ باللحم البشريّ.

إنّ تنوع القوافي وتلاحمها بهذا الشكل إنّما يعبّر عن تلوّن الصورة الشعرية وحيويتها وتحولاتها.

وفي حين تعتمد قصيدتا أدونيس ودرويش على تداخل القوافي بين المقاطع، كلّ قصيدة منهما على طريقتها الخاصة، فإنّ قصيدة مقطعية لسعدي يوسف بعنوان ((حديث يوميّ)) تعتمد على استقلالية القوافي في كلّ مقطع من مقاطعها الثلاثة:

حين قال ((انتهينا ولم نبتدئ))،

سقطت في فراغ المعاني يداه

يومها، كنت منتظراً أن أراه

أن أرى العشب في صوته والجبل

أن أرى ما يراه

غير أنا انتهينا ولم نبتدئ

وامتهنا ولم نبتدئ

وتركنا بذاكرة العشب كل مراقي الجبل

*

هل تكون النهاية أن تشتري ورقاً

للسقوف التي تستر الخاتمة؟

هل تكون النهاية أن نحذق الكلمات

التي لا تغادر بسمتنا الدائمة؟

هل تكون النهاية فينا؟

هل تكون المرائي أغاني المهود التي ترتضينا؟

*

كم أقول: انتظرتك

ها أنتذا جئت...

قلت انتهينا ولم نبتدئ

- حسناً. فلنغادر معاً...

غير أني سأبحث في حانتي عنك،

أو عن سواك

في الليالي التي لا تراك

والليالي التي طعمها أول[(1)]

اعتمدت القصيدة على الفصل بين مقطع وآخر إشارة مكونة من نقطة واحدة ((*)) تتوسّط المسافة بين كل مقطعين متلاحقين. وتتوزّع القوافي على المقاطع – حسب

(1) الأعمال الشعرية، مطبعة الأديب البغدادية، 1978، بغداد: 160-161.

النظام الذي اعتمدناه في القصيدتين آنفتي الذكر على الشكل الآتي:

المقطع الأول = أ ب ب ج ب أ أ ج.

المقطع الثاني = د د هـ هـ.

المقطع الثالث = و و.

إذ تتنوع في المقطع الأول قوافٍ هـي قافيـة ((أ)) في (نبتـدئ- نبتـدئ- نبتـدئ)، وقافيـة ((ب)) في (يداه- أراه- يراه)، وقافية ((ج)) في (الجبل- الجبل)، وواضـح التكـرار الـذي جـاءت عليـه القافيتـان الأولى والثالثة. وتتنـوّع في المقطـع الثـاني قافيتـان، قافيـة ((د)) في (الخاتمـة- الدائمـة)، وقافيـة ((هــ)) في (فينـا- ترتضينا). ويكتفي المقطع الثالث بقافية واحدة هي ((و)) في (سواك- تراك). وقد حققت المقاطع كما هـو واضح استقلالية كاملة في قوافيها بسبب انعدام أيّ تداخل تقفويّ بين المقاطع.

البنية الدلالية تحققت عبر ثلاث صور ترتبط بعضها ببعض بأفق دلاليّ واضح. فـالمقطع الأول قـدّم الصورة الأولى المبنية على سقوط الحالة الشعرية قبل أن يبدأ زمنها (انتهينا ولم نبتدئ)، وقدم المقطع الثاني –بعد تدخّل أسلوب الاستفهام- الصورة الثانية الـساقطة في دائـرة الخيبـة والأسى وتوقّـع ((النهايـة)) التـي تتكرّر في هذا المقطع أربع مرات إحداها بمظهر لغـويّ آخـر ((الخاتمـة)). أمّـا المقطـع الثالـث فإنـه يقـدّم الصورة الثالثة القائمة على تمثل مرارة التجربة واستيعابها والتآلف معها، يقلّل من نـسبة التـوتّر الـذي بلـغ أعلى حدّ له في المقطع الأول من القصيدة، وكلما زادت نـسبة التـوتّر احتاجـت القـصيدة إلى غنائيـة أعـلى تستدعي ما ممكن من التقفيات، وهذا ما يفسّر نزول نسبة التقفيات من المقطع الأول بانحـسار مـستوى التوتّر فيها.

إنّ نمط ((التقفية الحرة المقطعية)) بوصفه أحد أنماط القافية المركّبة ((المنوّعـة)) يمكـن أن نعـدّه البداية التشكيلية الأولى للتخلّص من الموروث الشكليّ للقصيدة العربية التقليدية ((قصيدة الـوزن))، وقـد استخدمه معظم الشعراء من الرواد والجيل الذي أعقبهم، وإذا كانت اسـتخداماته الأولى فيهـا الكثـير مـن السذاجة وانعدام التماسك النصيّ، فإنه بتطوّر الحركة قدّم نماذج جيدة.

وعلى الرغم من استمرار هذا النمط لمرحلة زمنية معينة، إلّا أنّ الشعراء المحدثين ما لبثوا أن تجاوزوه إلى نماذج أكثر حداثة وتطوراً. وقد مثلنا لثلاثة نماذج مختلفة في قيمتها الشعرية من عشرات بل مئات النماذج التي يعتمد نظام القافية فيها على هذا الأسلوب.

2- 2- **التقفية الحرّة المتقاطعة:**

يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يقدم على أساس تحقيق نظام هندسيّ معيّن في توزيع القوافي، غير أنّ كلّ نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفوياً إنما يتحكم بها نظام خاصّ تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً، وحتى هذا التقاطع الهندسيّ يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدّمها كلّ قصيدة.

هذه الهندسة في رسم خطوط التقفية في القصيدة لا بدّ أنها تتجاوز حدود التخطيط الشكليّ المجرّد وتدخل في صميم تجربة القصيدة، لتكسب وظيفة دلالية تؤكد مشروعية النظام وتعزّز حيويته وضرورته. ويكاد يقف الرواد الثلاثة السياب والبياتي ونازك الملائكة في مقدمة شعراء المدرسة الحديثة في مدى احتفائهم بهذا النوع من التقفية، وتعدّ نازك بالذات أكثر الثلاثة تجريباً لهذا النوع إذ جاء الكثير من قصائدها –ولاسيّما في المرحلة التي بدأت تنظر فيها لأهمية القافية- .

وسنمثل بقصائد لهؤلاء الثلاثة استخدمت هذه التقفية بنظم مختلفة. ففي قصيدة ((متى نلتقي)) للسياب يتحرّك نظام التقفية على ثماني مجموعات بثلاثة أشكال:

ألا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا على ظل تينة،

فلاحت لنا، من ظلام، قلوع

تهدهدها غمغمات حزينة؟

ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟

ألا تتحجر منا العيون

إذا لاح في الليل ظل البيوت

هزيلاً كما ينسج العنكبوت

ألا تتحجر منا العيون

ويلمع فيها بريق الجنون؟

وبالأمس كنا يذيب العناق

دماً في دم

كنور ونار، سنا واحتراق

يجولان في منزل مظلم

ولكن ما بيننا كان بحراً

تغنيك أمواجه العاتية:

((سنزعاك من قلعة شد منها حديد وصخر

فما الحب هدم لجدرانك العاليه)).

ولكن ما بيننا كان بحر

وصحراء تنشج فيها النجوم

ولا نلتقي في دجى أو صباح

تموت على رملها عاصفات الرياح

وتأكل عين الدليل التخوم

وصحراء تنشج فيها النجوم

وطارت بي الريح عبر البحار

إلى الليل والثلج والمجهل

فصرنا إلى واقع لا نحار

بألغازه فاسألي:

- وطارت بي الريح عبر البحار-

((أما من لقاء لنا في الزمان؟))

بلى.. حينما تفهمين اللقاء

فيأوي إلى اللوحة المغرقان

يشدانها، يرفعان الدعاء:

((ألا بخفايا إله السماء!))

ألا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينة

فلاحت لنا، من ظلام، قلوع

تهدهدها غمغمات حزينة؟

ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟[1]

يتحرّك نظام التقفية وفقاً للتقسيم الآتي – وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع الترميز لها بالحروف الهجائية:

المجموعة الأولى = أ ب أ ب أ ⟵ شكل رقم (1)

المجموعة الثانية = ج د د ج ج ⟵ شكل رقم (2)

المجموعة الثالثة = هـ و هـ و ⟵ شكل رقم (3)

المجموعة الرابعة = ز ح ز ح ز ⟵ شكل رقم (1)

المجموعة الخامسة = ط ي ي ط ط ⟵ شكل رقم (2)

المجموعة السادسة = ك م ك م ك ⟵ شكل رقم (1)

المجموعة السابعة = ن س ن س س ⟵ شكل رقم (2) معدّل

المجموعة الثامنة = أ ب أ ب أ شكل ⟵ رقم (1) مكرّر

فالمجموعة الأولى التي تمثل الشكل الأول تتألف من قافيتين، الأولى ((أ)) وتتكون من (الضلوع- قلوع- الضلوع) والثانية ((ب((وتتكون من (تينة- حزينة)، وتتوالى هذه التقفيات الخمس توالياً منتظماً (أ ب أ ب أ).

يتحقّق الشيء نفسه في المجموعة الرابعة (بحر ((ز)) – العاتية ((ح((–صخر ((ز))

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 682-684.

– العالية ((ح)) – بحر ((ز)). وفي المجموعة السادسة أيضاً (البحار ((ك))- المجهل ((م))- لا نحار ((ك)) –فاسألي ((م)) –البحار ((ك)). وتكرر المجموعة الأولى نفسها في المجموعة الثامنة (الضلوع ((أ))- تينة ((ب)) – قلوع ((أ))- حزينة ((ب)) – الضلوع ((أ)). ويمكن ملاحظة أنّ التقفية التي تبدأ بها كلّ مجموعة من مجموعات شكل رقم ((1)) تنتهي بها، إذ تبدأ المجموعة الأولى المكررة في الثامنة بـ ((الضلوع((وتنتهي بها، كما تبدأ المجموعة الرابعة بـ ((بحر)) وتنتهي بها، وتبدأ المجموعة السادسة بـ ((البحار)) وتنتهي بها، مما يؤكد الاستقلالية التقفوية للشكل.

أمّا الشكل الثاني الذي تمثله المجموعة الثانية فيتألف أيضاً من قافيتين أساسيتين، الأولى ((ج)) وتتألف من (العيون- العيون- الجنون)، والثانية ((د)) وتتألف من (البيوت- العنكبوت)، وتتوالى هذه التقفيات توالياً شبه منتظم ((ج د د ج ج))، ويتكرر الشكل نفسه في المجموعة الخامسة (النجوم ((ط)) –صباح ((ي)) – الرياح ((ي)) –التخوم ((ط)) – النجوم ((ط)). كما يتكرر في المجموعة السابعة بتعديل بسيط في ترتيب التقفيات وعلى النحو الآتي (الزمان ((ن)) – اللقاء ((س)) المفرقان ((ن))- الدعاء ((س)) – السماء ((س)).

وتبقى مجموعة واحدة هي المجموعة الثالثة التي تمثل الشكل رقم ((3)) وتتوالى فيها القافيتان المكونتان لها توالياً منتظماً أشبه بالشكل رقم ((1)) العناق ((هـ)) – دم ((و))- احتراق ((هـ)) – مظلم ((و)).

إنّ هذا التنظيم والهندسة التقفوية التي تتقاطع فيها القوافي تقاطعاً منتظماً لا يمكن أن يأتي عفو الخاطر، بل يجيء عن وعي وتخطيط وحرفة، غير أنّ استقراء فنياً فاحصاً لهذه القصيدة يستنتج الكثافة الإيقاعية التي تولدها القوافي المنوّعة المتراكمة، إذ لا يكاد يخلو سطر واحد من أسطر القصيدة من تقفية معينة مما ينعكس سلبياً على شعرية القصيدة وتوازن نظمها الداخلية، إذ إنّ الإيقاع الخارجيّ على مقومات النصّ الأخرى من شأنه أن يحدث خللاً في الموازنة بين البنية الصوتية في القصيدة والبنية الدلالية، إذ يبدو الاحتفاء بتنظيم التقفية وهندستها متفوقاً فيها على أيّ شيء آخر.

أمّا النظام التقفويّ الذي استخدمه البياتي في قصيدة ((ولكن الأرض تدور)) فقد اختلف من حيث البنية التركيبية عن نظام قصيدة السياب، على الرغم من أنه تحرّك على ثماني مجموعات تتوزع على ثلاثة أشكال أيضاً:

إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور

وكل ما كان وما يكون

مقدر مكتوب

فأنتم الأسياد

ونحن في بلاطكم طنافس وخدم نسوس في

الحظائر الجياد

ونحن في الحرب لكم أجناد

نموت- من أجل عيون قطط الأمير

ولمعان ذهب اللصوص والتجار- في خنادق الهجير

ونحن في جنازة الغروب

شعب فقير جائع مغلوب

استباحه المغول

إذا أردتم، سادتي، أقول

ما قاله الشاعر للسلطان

عبر عصور القهر والهوان

فنحن بركان بلا دخان

وثورة ليس لها أوان

إذا أردتم، سادتي فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار

ولتوقفوا الأنهار

فعصركم مضى إلى الأبد

ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور

والأرض رغم حقدكم، تدور

والنور غطى نصفها الديجور[1]

يأتي تحرّك النظام التقفويّ هنا على الشكل الآتي:

المجموعة الأولى	= أ أ أ أ	←	**شكل رقم** (1)
المجموعة الثانية	= ب ب ب	←	**شكل رقم** (2)
المجموعة الثالثة	= ج ج	←	**شكل رقم** (3)
المجموعة الرابعة	= د د	←	**شكل رقم** (3)
المجموعة الخامسة	= هـ هـ	←	**شكل رقم** (3)
المجموعة السادسة	= و و و و	←	**شكل رقم** (1)
المجموعة السابعة	= ز ز	←	**شكل رقم** (3)
المجموعة الثامنة	= أ أ أ	←	**شكل رقم** (2)

فالمجموعة الأولى التي تضمّ القافية ((أ)) وتمثل الشكل رقم ((1)) وتقفياتها (تدور- الديجور- القبور- الزهور) تناظر المجموعة السادسة التي تضمّ القافية ((و)) ضمن الشكل نفسه وتقفياتها (السلطان- الهوان- دخان- أوان).

أمّا المجموعة الثانية التي تضمّ القافية ((ب)) وتمثّل الشكل رقم ((2)) وتقفياتها (الأسياد- الجياد- أجناد) فإنها تناظر المجموعة الثامنة التي تضمّ القافية ((أ)) – من حيث عدد التقفيات- وتقفياتها (قبور- تدور- المهجور).

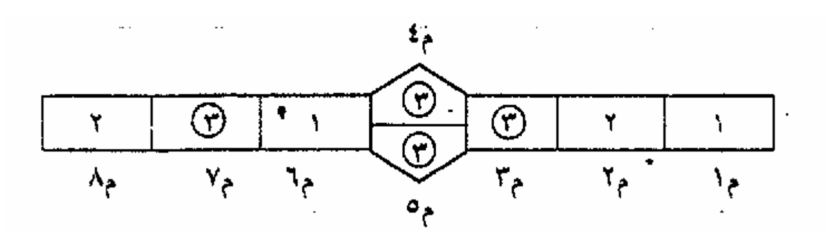
وتضمّ المجموعة الثالثة القافية ((ج)) وتمثل الشكل ((3)) وتقفياتها (الأمير- الهجير)، وتناظر المجموعة الرابعة التي تضمّ القافية ((د)) وتقفياتها (الغروب- مغلوب)،

---

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد2: 181-182.

كما تناظر المجموعة الخامسة التي تضمّ القافية ((هـ)) وتقفياتها (المغول- أقول)، وتناظر أيضاً المجموعة السابعة التي تضم القافية ((ز)) وتقفياتها (القيثار- الأنهار).

يلاحظ أولاً أنّ المجموعات جميعاً اعتمدت على استقلالية التقفيات بخلاف قصيدة السياب التي قامت على التداخل، كما أنّ المجموعات توازنت في هيكل القصيدة، إذ إنّ المجموعات الثلاث الأول توازي المجموعات الثلاث الأخيرة في تنوّع أشكالها وتفصل بينها المجموعتان الرابعة والخامسة المنتميتان إلى شكل رقم ((3)) وعلى النحو الآتي:



وقد تكرر الشكل رقم (3) أربع مرات في مقابل مرتين لكلّ من (1) و (2) كي تقترب الموازنة العددية أكثر من التماثل والتوافق.

لا تختلف هذه القصيدة عن قصيدة السياب في مدى احتفائها بالقافية وإيرادها في معظم السطور وهندستها غاية في الانتظام والموازنة، مما يحدث شيئاً من الإرباك الذي ينحو في القصيدة أساساً منحى تبسيطياً مباشراً لا يتوافق مع تركيبة القافية وتنوعها.

غير أنّ قصيدة نازك الملائكة الموسومة ((لحن النسيان)) تعدّ الأكثر انتظاماً وهندسة بالنسبة إلى قصيدتي السياب والبياتي، إذ اعتمدت نظاماً هندسياً صارماً في مقاطع **القصيدة التسعة:**

لم يا حياة

تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه؟

لم، وارتطام الكأس بالفم لم يزل

في السمع همس من صداه؟

***

ولِمَ الملل

يبقى يعشش في الكؤوس مع الأمل

ويعيش حتى في مرور يدي حلم

فوق المباسم والمقل؟

***

ولِمَ الألم

يبقى رحيقي المذاق، أعز حتى من نغم؟

ولِمَ الكواكب حين تغرق في الأفق

تفتر جذلى للعدم

***

ولِمَ الفرق

يحيا على بعض الجباه مع الأرق

وتنام آلاف العيون إلى الصباح

دون انفعال أو قلق؟

***

ولِمَ الرياح

لم تدر حتى الآن أن لنا جراح؟

لم تدر كم حملته من ملح البحار

لجراحنا هي والنواح؟

***

ولِمَ النهار

ينسى بأن مدامعاً حرى غرار

تأبى التألق في الجفون المثخنة

وتود لو هبط الستار؟

***

والأزمنة

كم ذكريات كم فواجع محزنة

ضمت صفائحها وكم رقد التراب

فوق الخدود اللينة

***

ولم الغياب

يفتن في رمش الجمال على هضاب

بعدت، على كل الوجوه الغامضات

خلف المرامي والشعاب؟

***

والأغنيات

أواه لو كانت تعيش مع الحياة

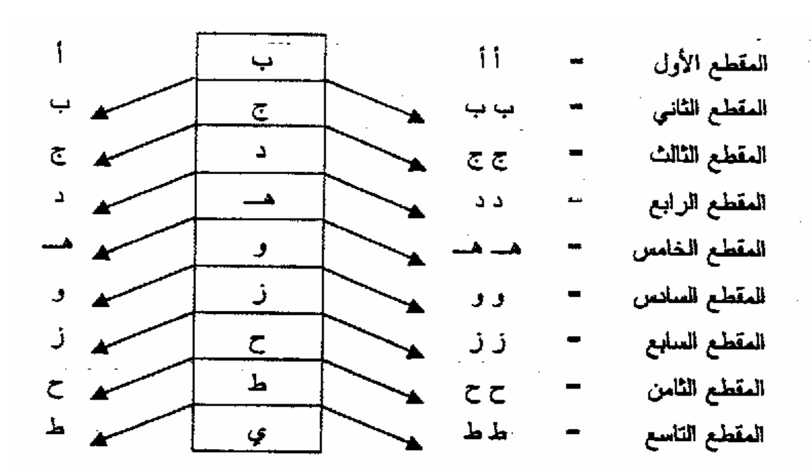
وتظل نابضة وإن نسي الغرام

ولحونه المتنهدات[1]

يمكن تحليل تقفيات هذه المقاطع باستخدام أسلوب الترميز بالحروف الهجائية على الشكل الآتي:

---

(1) ديوان نازك الملائكة، المجلد 2: 340-343.



إذ اعتمد كلّ مقطع على قافيتين، تتوزع الأولى على السطور الأول والثاني والثالث، كما في المقطع الأول (حياة) ((أ))- الشفاه ((أ)) – يزل ((ب))- صداه ((أ)).

ثم تنتقل التقفية الثالثة (يزل) ((ب)) لتكون القافية الرئيسة في المقطع الثاني، وتتكرر في السطور الأول والثاني والرابع (الملل- الأمل- المقل)، وتدخل قافية جديدة في السطر الثالث (حلم) ((ج)) التي تنتقل هي الأخرى لتكون القافية الرئيسة في المقطع الثالث وتتكرر في السطور الأول والثاني والرابع (الألم- نغم- العدم).

وتدخل قافية جديدة في السطر الثالث (الأفق) ((د)) التي تنتقل بدورها إلى المقطع الرابع لتكون القافية الرئيسة فيه، وهكذا دواليك حتى المقطع التاسع.

إنّ الدقة الهندسية الكبيرة التي اتسم بها نظام القافية في هذه القصيدة تعدّ نموذجاً متميزاً للتقفية الحرّة المتقاطعة، إذ اعتمدت هنا نظاماً تقاطعياً هرمياً يبنى فيه كلّ مقطع ((تقفوياً)) على تقفية سابقة منفردة تتحوّل عنده إلى قافية أساسية. إلّا أنّ حظّ هذه الهندسة ((التقفوية)) المتميزة من الحضور الدلاليّ في القصيدة يبدو ضعيفاً، وذلك لأنّ هذا الاهتمام الكبير في تحقيق نظام خاصّ لقوافي القصيدة يدفعها إلى افتعال بعض القوافي وقسر المقاطع الشعرية على تقبّلها، مما ينعكس سلبياً على مستويات الدلالة فيها.

وبهذا فإنّ نمط التقفية الحرة المتقاطعة يقوم على تنويع القوافي بأشكال منتظمة

مختلفة، لكنه لا يستطيع تركيب بنية دلالية تتقدم في القصيدة بموازاة هندسة القوافي وانتظامها مما يقلّل من فرص نجاح القصيدة وديمومتها.

2- 3- **التقفية الحرّة المتغيّرة:**

تعدّ هذه التقفية الأكثر حرية بين أنواع القافية المركبة ((المنوعة)) لأنها تقوم على أيّة قاعدة محددة في توزيع القوافي، فلكلّ قصيدة نظامها التقفويّ الخاصّ، إذ ((يقوم فيها الشاعر باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدّد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها))[1] . وهذا التوزيع العفويّ للقوافي ((يضفي على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً وهذا الجوّ الموسيقيّ غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية))[2].

بالقدر الذي يمنحه هذا الاستخدام التقفويّ للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة من دون إلزامه بنظام محدّد، فإنّه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق التوافق والانسجام والانتظام الموسيقيّ داخل كيان القصيدة، وهذه مهمة ليست سهلة مع غياب ضابط موسيقيّ خارجيّ كان يسمح للشاعر دائماً بالالتجاء إليه لتحقيق ذلك الانسجام المطلوب. وعلى الرغم من أنّ هذه التقفية التي تتنوع تنوعاً كبيراً في القصيدة الواحدة، تنتقل بالقصيدة –على مستوى البناء- إلى مرحلة أكثر تعقيداً من النوعين السابقين، إلّا أنّ الشعراء المحدثين الباحثين عن كلّ ما يجعل القصيدة تتقدم إلى مرحلة أكثر تطوراً، يمعنون في تكريس هذا النمط البنائيّ لا بل يتفننون في استخدامه، لذلك كان النوع الأكثر ((دوراناً في الشعر الحر))[3].

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 253.

(2) د. محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، بغداد: 340.

(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 253.

هذا التغيير الحرّ الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية على نحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطرّ لاستخدام تقفية معيّنة ما لم تؤد وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية.

تقدم قصيدة خليل حاوي ((حبّ وجلجلة)) هذا النمط التقفويّ، إذ تتوزع القوافي فيها توزيعاً حراً غير منتظم وغير خاضع لقاعدة واضحة، وفي الوقت نفسه تتنوع تنوعاً كبيراً، فضلاً عن شدة زخمها حيث تحقق حضوراً في أكثر أسطر القصيدة:

وأنا في وحشة المنفى

مع الداء الذي ينثر لحمي

ومع الصمت وإيقاع السعال

أنفض النوم لعلي أتقي

الكابوس والجن التي تحتل جسمي

وإذا الليل على صدري جلاميد،

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال

آه ربي صوتهم يصرخ في قبري:

تعال!!

كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد

الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذل وصمت:

((ردني، ربي، إلى أرضي))

((أعدني للحياة))

وليكن ما كان، ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة.

غير أني سوف ألقى كل من أحببت

من لولاهم ما كان لي

بعث، حنين، وتمني

بي حنين موجع، نار تدوي

في جليد القبر، في العرق الموات،

بي حنين لعبير الأرض،

للعصفور عند الصبح، للنبع المغني

لشباب وصبايا

من كنوز الشمس، من ثلج الجبال

لصغار ينثرون المرج

من زهو خطاهم والظلال

في بيوت نسيت أن وراء

السور مرجا وظلال.

أنتم أنتن يا نسل اله

دمه ينبت نيسان التلال

أنتم أنتن في عمري

مصابيح، مروج، وكفاه

وأنا في حبكم، في حبكن

- وندى الزنبق في تلك الجباه-

أتحدى محنة الصلب

أعاني الموت في حب الحياة(1)

إنّ أوّل قافية ترد في القصيدة هي (لحمي- جسمي) ونرمز لها بالرمز ((أ))، تقف

(1) ديوان خليل حاوي، دار العودة، 1972، بيروت: 101-105.

عند هذا الحدّ ولا تتكرر مطلقاً حتى نهاية القصيدة، تعقبها القافية الثانية التي نرمز لها بالرمز ((ب)) بعد القافية الأولى (السعال- اشتعال- تعال- الثقال)، ثم ما تلبث أن تغيب لتظهر بعد ورود ثلاثة أنواع من القوافي المتتالية بالتقفيات (الجبال- الظلال- ظلال- التلال).

أمّا القوافي الثلاث المتتالية التي تأتي بين مجموعتي تقفيات ((ب)) فهي (موتي- صمت) ورمزها ((جـ))، و (الحياة – الطغاة) ورمزها ((د)) و (لي- تمني- تدوي) ورمزها ((هـ)).

تتكرر بعد ذلك تقفية من ((د)) (الموات) تعقبها من ((هــ)) (المغني)، لتنتهي القصيدة بقافية أخيرة جديدة (كفاه- الجباه- الحياه) ورمزها ((و)).

إنّ تحلّل القصيدة من أيّ التزام يقضي بإخضاع القوافي فيها إلى نظام خاصّ أعطاها حرية أكبر في تنمية البنية الدلالية من تلك التي كانت تتحرّك بها القصيدة في ظلّ نمط التقفية الحرة المتقاطعة، إلّا أنّ كثافة التقفيات هنا حالت دون تحقيق نتائج باهرة على هذا المستوى، إذ سيطرت الإيقاعات الخارجية على عالم القصيدة وهيمنت على حيويتها وتغلّب الجانب الصوتيّ على ما عداه بالرغم من وضوح وتألق الأزمة الإنسانية الحضارية التي تعيشها الحال الشعرية وقوة وسيطرة إرادة المبادئ والخير والجمال.

وتتوزع تقفيات قصيدة ((زهور)) لأمل دنقل توزيعاً عفوياً لا يخضع لقاعدة واضحة:

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت –دهشة-

لحظة القطف،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها في الخميلة

تتحدث لي...

إنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي

المنادين

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

تتحدث لي...

كيف جاءت إلي...

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!

كل باقة...

بين إغماءة وإفاقة

تتنفس مثلي -بالكاد- ثانية... ثانية

وعلى صدرها حملت -راضية

اسم قاتلها في بطاقة![1]

إذ تتكرّر القافية ((أ)) ثلاث مرات (إفاقة- باقة- بطاقة) تعقبها تقفية ((ب)) مرة واحدة (الجميلة)، ثم القافية ((جـ)) مرتين (القطف- القصف)، تتكرر بعدها تقفية ((ب)) مرة أخرى (الخميلة)، ثم القافية ((د)) ثلاث مرات (البساتين- الدكاكين- المنادين) -إحداها داخلية- ، تعقبها تقفية ((هـ)) مرة واحدة (العابرة)، ثم القافية ((و((مرتين (الخضر- العمر) لتعود تقفية ((هـ)) (الآخرة) ثم تتكرر القافية ((أ)) مرتين (باقة – إفاقة)، لتدخل قافية جديدة ((ز)) لمرتين أيضاً (ثانية- راضية)، ثم تختتم القصيدة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 370-371.

بتقفية ((أ)) (بطاقة).

إنّ تسع عشرة تقفية منوّعة في قصيدة قصيرة نسبياً يعدّ أمراً مبالغاً فيه بعض الشيء، إذ يقترب النظام في الهيكلية العامة من التقفية السطرية التي تمثل المرحلة الأولى من مراحل انتقال القصيدة الحديثة في سلّم التطور، إلّا أنّ هذه القصيدة بالذات، وعلى الرغم من ارتكابها خطأ لغوياً بسيطاً من أجل التقفية- - وهو وصف جمع المؤنث السالم ((الزهرات)) بصفة تستخدم للمفرد ((الجميلة))- لكي تتوازن تقفوياً مع ((الخميلة))، في الوقت الذي كان يجب أن يكون الوصف جمعاً أيضاً ((الجميلات))، أقول على الرغم من ذلك فإنّ القصيدة استطاعت أن تنجح في توطين تقفياتها في جسد النصّ بما يتلاءم مع واقعه الدلاليّ، إذ استطاع الشاعر أن يحقق توافقاً معبّراً بين تجربته الحيوية في مصارعة الموت وبين الزهور التي مرّت بتجربته نفسها وقطعت شوطاً كبيراً نحو الموت، وحاول إيجاد موازنات كثيرة بين التجربتين، أسهمت التقفيات المنوعة كثيراً في إحداث تماسك نصيّ في تركيب القصيدة.

تعتمد قصيدة معين بسيسو ((الطاحونة)) على قافيتين أساسيتين تتوزعان أيضاً توزيعاً غير منتظم على مساحة النصّ:

دجاجة تبيض في جمجمة

وامرأة ذابلة،

في آنية محطمة

خلف المتاريس، يذبح الجياع

كل ليلة،

نجمة،

وطفلة، تلقي بعرائس الطين

إلى الكبش،

الذي شد إلى السلسلة

طائر يطلق الرصاص،

على الحوصلة...

انفجرت سنبلة[1].

تبدأ القصيدة بالقافية ((أ)) وتقفيتها (جمجمة- محطمة)، تفصل بينهما أولى تقفيات ((ب)) (ذابلة) التي تتوالى في نهاية القصيدة (السلسلة- الحوصلة- سنبلة). القصيدة مبنية بناء شخصانياً إذ تتألف من خمس شخصيات شعرية فاعلة، شخصية جاءت بصيغة جمعية ((جياع))، وشخصيتان بصيغة مفردة ((امرأة- طفلة))، وشخصيتان بصيغة غير بشرية ((دجاجة- طائر))، وكلّ شخصية من هذه الشخصيات تؤدي دوراً فعلياً خاصاً ومن مجموع هذه الأفعال يتركّب هيكل القصيدة. والأفعال الشعرية المؤثرة (تبيض- يذبح- تلقي- يطلق- انفجرت) تمثّل دورة كاملة من الأداء ترتبط دلالياً بعنوان القصيدة ((الطاحونة))، وهذا الدوران في الأداء الفعليّ يسمح بتنامي البنية الدلالية في انسجام تام مع البنية التقفوية الحرّة غير القائمة على نظام محدد، إذ إنّ تقفيات القصيدة جاءت وليدة تطوّر الدلالة، فقد انتهت القافية ((أ)) بهاء مهتوتة مسبوقة بصوت ((الميم)) المفتوح، كما انتهت القافية ((ب)) بهاء مهتوتة أيضاً مسبوقة بصوت ((اللام)) المفتوح، وهي جميعاً انتهاءات مقفلة تنسجم مع دائرية الدورة الدلالية وداخلية حلقاتها المكونة.

3- **التقفية المرسلة ((الداخلية)):**

تتمثل هذه التقفية في تحرّر القصيدة من أيّ التزام يقضي باعتماد قافية خارجية من أيّ نوع كان، ولا يقوم الإطار الموسيقيّ للقصيدة على أساس تقفويّ مكرّس، إنّما يقدم نموذجاً من التقفية الداخلية التي تأتي عرضاً وتحقق في مجيئها العرضيّ قيماً إيقاعية جديدة غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية والفنية بتفاوت إمكانات الشعراء وعمق تجاربهم لأنّ ((إرسال القوافي يحتاج إلى إمكانات شاعرية تحقق تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقيّ الهام في القصيدة. ولعلّ إحساس بعض الشعراء- بأنّ الجرس الموسيقيّ الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخليّ الذي يتحقّق

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، 1981، بيروت، 431-432.

باسترسال المعنى- هذا الإحساس هو الذي حدا بهم لإرسال قوافيهم، وذلك لأنه لا يمكن فصل الجرس الموسيقيّ عن المعنى))[1]. أي أنّ التقفية المرسلة تهدف إلى إقران الوظيفة الدلالية بالوظيفة الإيقاعية في سبيل خلق نموذج شعريّ تعمل أدواته الفاعلة في اتجاه واحد، فالبحث عن تقفية داخلية يعدّ ((استمراراً لبناء وحدة سميكة للنصّ الشعريّ، أو تجذير لإيقاع داخليّ يساهم في تأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشعر))[2]، لأنّ القصيدة عالم حيويّ قائم بذاته له قوانينه وخصائصه الذاتية التي قد تنطبق عليه من دون أن تنطبق على غيره، ومن أهم هذه القوانين الخاصة هو المناخ الموسيقيّ الذي يهيمن على فضاء القصيدة ويقرّر جزءاً مهماً من مصيرها الإبداعيّ.

فالتقفية الداخلية التي أصبحت في الشعر الحديث ((ظاهرة شائعة ومؤثرة))[3]، تختلف في تقنياتها ووظائفها عن أنماط التقفية الخارجية التي عالجناها فيما سبق، وتعدّ من أكثر مراحل التقفية تطوراً عن طريق توفير كامل الحرية للشاعر في إبداع قصيدة حديثة من دون قيود وشروط مسبقة وإرسال القافية بهذه الطريقة تجعل منها أكثر غنى وفعالية وفائدة لعالم القصيدة. هذه المرحلة المتطورة من التقفية تكتسب أهميتها الخاصة من كونها لا تظهر في القصيدة بصورة منتظمة مهندسة قصدية، إنما تظهر بوصفها منتجاً داخلياً يتمخض عن واقع القصيدة الدلاليّ والتشكيليّ. ولعلّ من أفضل التقنيات التي تسمح بولادة هذا النوع من التقفية هي تقنية التدوير التي تكاد تغيب فيها التقفية الخارجية غياباً كاملاً ولاسيما إذا كان التدوير كلياً. ففي قصيدة ((توقيع)) للشاعر حسب الشيخ جعفر تأخذ التقفية الداخلية أشكالاً عدة، وتنتشر على كامل مساحة القصيدة:

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 257.

(2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 76، وانظر: تقديم خالدة سعيد لديوان أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، ط1، 1965، بيروت، على ظهر الغلاف.

(3) ج. س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (8)، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد: 87.

أمام العيادات أبصرها كل يوم، مكومة تحتضن

ابنتها، ترمق العابرات الأنيقات، يخفق

منزلها المتهالك في قرية من دخان وقش:

تعد لنا الشاي، يأتي لنا زوجها بالبريد

السياسي من عتمة النخل، في آخر الليل

نترك في بيته بعض أسرارنا، أو نناقش

مسألة الريف، مرتعشين من البرد حول

السراج الهزيل، الطيور المهاجرة المستريبة

تطلق صيحاتها، والعيادات تغلق أبوابها

والملاهي الوضيئة تكشف عن عريها المتلطخ

في أي جرف تعثر منكفئاً، نازفاً، أدركته

الرصاصة في الكتف

ما قال شيئاً

إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري

ولف عليه الحصير المدمى

ويبقى البريد السياسي منتظراً في الجذور

الخبيثة في عتمة النخل، ينفتح المنزل المتهالك

في الغبرة الدموية منكفئاً، فارغاً، أدركتها

القـــــوانين، يــــــا أيهـــــا المـــــاء خـــــذني إلى الجـــــرف

أحفـــــــــر في صـــــــــخرة وجهــــــــــه، أو أعلـــــــــق

في النخـــــــل أوراقـــــه لافتـــــــات، تعـــــــانق فيهـــــــا

الجـــــــذور الـــــــذرى الـــــــشجرية، والـلـــــــهب الأزلي

الـــــــسراج الهزيـــــــل، العيـــــــادات تفـــــــتح أبوابهـــــــا

والرميلـــــــة تحتـــــــضن النخـــــــل حيـــــــث ابتـــــــدأنا

نلامـــــــس نـــــــبض البريـــــــد الـــــــسياسي، يـــــــا أيهـــــــا

المـــــاء خـــــذني إلى الجـــــرف أنـــــشر مـــــوج القمـــــيص

الـــــــذي اخترقتـــــــه الرصاصـــــــة، أدرك ناقلـــــــة

تعـــــــبر الـــــــشط في وجههـــــــا الطلـــــــق

أكتـــــــــــــــــــــب اســـــــــــــــــــــماً

طوتـــــــــه الملفـــــــــات في مخفـــــــــر حجـــــــــري

ولـــــــــف عليـــــــــه الحـــــــــصير المـــــــــدمى

ويخبـــــوا اســـــمها في العـــــرائض، ملتفـــــة بالعبـــــاءة

أبـــــصرها، كـــــل يـــــوم، أمـــــام الـــــدوائر تحتـــــضن

ابنتهـــــا، ترمـــــق العـــــابرات الأنيقـــــات، ينهرهـــــا

عـــــبر قهوتـــــه والـــــدخان المـــــدير الزراعـــــي، يـــــا

أيهـــــا المـــــاء خـــــذني إلى الجـــــرف أحفـــــر في عتمـــــة

النخـــــل، منتزعـــــاً صـــــحفاً ينبـــــت العـــــشب فيهـــــا

أعلقهـــــا رايـــــة، يلتقـــــي المنـــــزل المتهالـــــك في

خفقهـــــا والرميلـــــة، يكـــــشف المخفـــــر الحجـــــري

عـــــن الأفـــــق، يـــــا أيهـــــا المـــــاء خـــــذني إلى الجـــــرف

أحفـــــر في الـــــصخر وجهـــــاً، أمـــــام العيـــــادات

أبـــــصره، كـــــل يـــــوم، مـــــذلاً، تمـــــر بـــــه العـــــابرات

الأنيقـــــات، أحفـــــر شـــــيئاً عـــــن النخـــــل حيـــــث ابتـــــدأنا

نلامـــــــــــس نـــــــــــبض الجريـــــــــــدة.[1]

ثمة تقفية أساسية ترتبط بين أجزاء القصيدة وتسهم في تماسكها النصي تبدأ مع بداية القصيدة ولا تنتهي إلّا بها، ويمكن رصدها ومتابعتها كمياً، بالشكل الآتي (العيادات – العابرات- الأنيقات- العيادات- لافتات- العيادات- العابرات- ا لأنيقات- العيادات- العابرات- الأنيقات)، إذ تتكرر ((العيادات)) أربع مرات و ((العابرات)) ثلاث و ((الأنيقات)) ثلاث أيضاً، في حين لا تأتي ((لافتات)) سوى مرة واحدة.

تبدأ القصيدة بالتقفيات الثلاث (العيادات- العابرات- الأنيقات) وتنتهي بها أيضاً، وتتوزع كذلك على أجزاء القصيدة الأخرى. تمثل ((العيادات)) مرتكزاً مكانياً من مرتكزات القصيدة، إذ إنها تشكّل دلالياً صورة من صور الإحباط والانكسار والتراجع الإنسانيّ. هذه الصورة هي الطرف الأول من معادلة القصيدة القائمة على صراع داخليّ بين ضدّين، وتمثل ((العابرات – الأنيقات)) الطرف الثاني من هذه المعادلة بوصفها نموذجاً للضدّ الإنسانيّ الذي يستوعبه المرتكز المكانيّ ((العيادات)).

هذه التقفية إذن وعلى الرغم مما تحققه من لمحات إيقاعية في سياق تكرار (علامة

(1) الأعمال الشعرية: 275-278.

جمع المؤنث السالم) صوت ((ألف)) المدّ المفتوح المقترن بـ ((التاء)) الساكنة، فإنها تسهم بالدرجة الأساس في تأسيس البنية الدلالية التي تقوم عليها القصيدة في محور أساس من محاورها. كما أنّ تنوين الفتح الذي يتكرر في القصيدة اثنتي عشرة مرة في الكلمات (منكفئاً- نازفاً- شيئاً- منتظراً- منكفئاً- فارغاً- اسماً- منتزعاً- صحفاً- راية- وجهاً- شيئاً) يولّد شكلاً صوتياً أشبه بالتقفية الداخلية المقفلة بصوت النون الذي يحمل معه قدراً بسيطاً من الصدى، وهذا التردد المتولّد عن صوت التنوين ينسجم مع السياق الدلاليّ الذي تولده في النصّ معظم هذه المفردات، مما يزيد من تراكمية صور الإحباط والتقوقع والانكسار.

تظهر تقفيات داخلية أخرى في القصيدة مثل (الدموية- الشجرية) و (الوضيئة- الخبيئة) تعمل جميعاً على إنشاء بنية إيقاعية داخلية تتفاعل مع البنية الدلالية، ترسل فيها القوافي إرسالاً لا يقوم على قصدية وتقرير مسبق، إنما تلد مع مراحل نموّ التجربة وتنمو بنموّها. ومن النماذج الكثيرة الأخرى التي يمكن أن نرصد فيها استخداماً منوّعاً وكثيفاً للتقفيات الداخلية قصيدة ((الهيكل المهجور)) للشاعر سامي مهدي، إذ تظهر فيها ست صور للتقفية الداخلية:

ازددنا واحداً؟ حسناً، فمن فينا الذين زدنا به عدداً، أنا، أم أنت، أم غيري وغيرك، يا لهذا البرد من كفن يلف الروح، كنا عشرة، والدب كان غريمنا المعهود يغرينا ويفلت من كمائننا، وكنا عشرة في زحمة الميناء، يحملنا الخريف إلى شتاء القطب، كنا عشرة في البحر، في مهوى الجبال البيض، والأسماء عندي عشرة، والزاد، حتى الزاد، والأحمال.. لم نزدد إذن إلا هنا في هذه الأصقاع، في هذا الجليد، فكيف زدنا؟ كيف.. والأصقاع نائية؟

وهذا البرد يقتل من يغامر وحده فيها، وهذا الثلج يطمر من يشذ؟! وحاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، من أين؟ كانوا عشرة دبوا على سجادة بيضاء، كانوا عشرة في آخر الوديان.. لكنا شعرنا أنه معنا، متى؟ في أول الغابات لم نره، وقاتلنا ذئاباً عشرة فيها ولم نره، ولم نر أي شيء منه، لكنا رأينا ما يدل عليه في الغابات، في بقع الدماء على الجليد، وفي ذرى الأشجار، دع هذا لغيرك واحتكم معنا، ألسنا عشرة؟! كنا.. وزدنا واحداً، عجباً.. فمن تعني، أنا، أم أنت، أم غيري وغيرك، من ترى تعني؟! هو المتوحد المهجور، حين اشتدت الأمطار كان هنا، وحين نصبتم الفخ الأخير تعثرت قدماه، كان يقول شيئاً طيباً للريح، كان يقول شيئاً طيباً للثلج، لم نره، ولكنا رأينا ما يدل عليه، لا أثراً رأينا من خطاه ولا سمعنا وقعها، والبرد كان يغور في الأجساد، والكلمات تسقط كالحجارة، حاولوا أن يحسبوا معنا فزادوا واحداً، عجباً، مراراً حاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، هل عاد ثانية إذن؟ وعلام عاد وقد تولى عهده؟ بل كيف عاد وقد سمعنا إنه قد مات؟ كلا لم يمت، بل كان معتكفاً هنا في آخر الهيكل الوثني، ثمة كاهن يرعاه... ثمة هيكل ناء توارى فيه... حتى أن رآنا نقتفي الآثار خلف الدب، وما أدراك؟ لا أدري، ولكن

هكــذا ألهمــت... نــور فــاض في الأعــماق فــيض المــاء، كــان الــدب يهــرب

وهـــو يحـــسب أننـــا ســـنظل نتبعـــه، وحـــين ينالنـــا الإعيـــاء نقـــصده

هنـــاك، ومـــا فعلنـــا، مـــا فعلنـــا، الـــدب أفلـــت، بـــل أضـــعنا الـــدب، بـــل

ضـــــــعنا، وضـــــــيعنا طريـــــــق الهيكـــــــل المهجـــــــور...[1].

تتقدم التقفية الأولى التي تنتهي مفرداتها جميعاً بـ ((نا)) الجماعة المكوّنة للصوت التقفويّ الـذي يتكرّر في نهاياتها التي يمكن أن نرصدها كمياً بالشكل الآتي (زدنا- كنا- غريمنا- كمائننا- وكنا- يحملنـا- كنـا- زدنا- شعرنا- معنا- قاتلنا- لكنا- رأينا- معنا- كنا- زدنا- ولكنا- رأينا- رأينا- معنا- سمعنا- رآنا- إننـا- ينالنـا- فعلنا- فعلنا- أضعنا- ضعنا- ضيعنا)، فضلاً عن تكرار ظرف المكان ((هنا)) مـرتين. هـذا الـضغط المتواصـل على تكرار الكلمات المسندة إلى ضمير الجماعة ((نا))، سواء أكانت هذه الكلمات أسماءً أم أفعالاً أم حروفاً من شأنه أن يحدث سلّماً إيقاعياً واحداً من بداية القصيدة حتى نهايتها، ويعبّر دلالياً عـن انـتماء التجربـة الكليّ إلى ((المجموع))، إذ تغيب الشخصانية غياباً كلياً مما يعطي القصيدة تماسكاً موضـوعياً خـارج إطـار الذاتية الصرف وهو ما يبرّر ظهور غنائية داخلية في القصيدة وليست غنائية خارجيـة. أمّـا الـصورة الثانيـة من التقفية الداخلية في القصيدة فهي الكلمات المنوّنة بالفتح، وهي تعطي صوتاً إيقاعياً واحداً مكوناً مـن ((النون)) المقفلة ذات التردد الثقيل والمـسبوقة بـصوت مـدّ قـصير مفتـوح، ويمكـن رصـدها بالـشكل الآتي (واحداً- حسناً- عدداً- واحداً- ذئاباً- واحداً- عجباً- شيئاً- طيبـاً- شـيئاً- طيبـاً- أثـراً- واحـداً- عجبـاً- مـراراً- واحداً –ثانية- إذن- معتكفاً)، فضلاً عن تكرار العدد المنوّن ((عشرة)) سبع مرات. وفي الإطـار نفـسه تظهـر صورة أخرى للتنوين المضموم في (نائية- عشرة).

إنّ صـــوت التنـــوين المتكـــرر في القـــصيدة بـــصورتيه المفتوحـــة والمـــضمومة يولـــد إحـــساساً

---

(1) سعادة عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987، بغداد: 19-20.

محدداً بالفقـد والـضياع وإثـارة نـوازع الـشك والبحـث، إذ إنّ العمـود الفقـريّ الـذي تنـتظم فيـه دلالات القصيدة هو البحث عن رقم جديد مضاف إلى الرقم الأساسيّ ((عشرة))، هذا الرقم الذي يحسب دائماً على إنه مضاف إلى العشرة لكنه في الحساب الفعليّ الميدانيّ يغيب ويتلاشى ولا يعرف له أثر، مما يدلّل على إنـه رقم كاذب خادع قائم على الوهم ويرتبط دلالياً بعنوان القصيدة ((الهيكل المهجور))، الذي يمتلـك حـضوراً مكانياً وتاريخياً لكنه حضور مزيّف غير قادر على الفعل والمشاركة في الحدث.

ومن صور التقفية الداخلية التي تتماهى مع الصورة الأولى التي يظهر فيها صوت الجماعة ((نـا))، هي الصورة التي تقدّم الصوت نفسه بصورة ((واو الجماعة)) من خـلال الأفعـال المـسندة إليهـا (حـاولوا- يحسبوا- زادوا- كانوا- حاولوا- يحسبوا- زادوا- حاولوا- يحسبوا- زادوا)، التي تؤدي الدور الإيقاعيّ والدلاليّ نفسه الذي أدّته الصورة المشابهة الأولى على الـرغم مـن أنّ المـدّ الـصوتيّ الـذي تؤديـه كـلّ مـن التقفيتـين يختلف في انحرافه عن الآخر.

تظهر أيضاً صورة أخرى للتقفية الداخلية منها ما يسند في إيقاعه ودلالته على مُعامل الطبيعة مثل (الأشجار- الأمطار- الآثار)، ومنها ما يحقق توافقاً فعلياً في الأداء الدلاليّ (انتهكت- ضاعت). وفضلاً عن كـلّ هذه المظاهر الإيقاعية للتقفية الداخلية ((المرسلة)) في هذه القصيدة، فإنّ جملاً شعرية كاملة فيها تظهـر بتدفّق إيقاعيّ متلاحق يتحقّق في سياق تراسل القوافي الداخلية وتعاقبها تعاقباً لا فاصلة فيه مثل (حـاولوا أن يحسبوا معنا فزادوا واحداً، عجباً، مراراً حاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، هل عاد ثانية إذن).

القافية المرسلة الداخلية إذن تنطوي على قـيم تعبيريـة وإيقاعيـة غنيـة، وهـي إذا مـا فُحـصت في قصيدتنا المعاصرة فحصاً دقيقـاً وحُلّلـت عـلى أسـاس مـن النظـرة الكليـة إلى عمـوم التجربـة الـشعرية في القصيدة، فإنّ نتائج باهرة يمكن أن تظهر لتعزّز موقع الحداثة الشعرية العربية، عـلى وفـق أسـس علميـة متينة قائمة على النظر والتأمّل والتحليل والاستقراء الفنيّ الدقيق، ومعاينة القصيدة بوصـفها كتلـة حيويـة مستقلة لها قوانينها الخاصة.

القافية بين الضرورة والغياب:

اكتسبت القافية عبر مسيرة طويلة للقصيدة العربيـة أهميـة اسـتثنائية في تـشكيل البنيـة الأسـاس لهذه القصيدة، وبقيت طيلة عصورها مهيمنة عـلى الذائقـة العربيـة المرتبطـة ارتباطـاً وثيقـاً بهـذا المنـتج الشعريّ ((المنمّط))، إذ كان من الصعوبة البالغة بمكان على المتلقي – وحتى ظهور الثورة الـشعرية نهايـة الأربعينات- تسلّم رسالة شعرية لا تفرض فيها القافية حضوراً مهيمناً وسـطوة بالغـة التـأثير. غـير أنّ ثـورة الحداثة في الشعر العربيّ أحدثت تحوّلاً خطيراً في بنيـة القـصيدة العربيـة، وكانـت القافيـة مـن أول وأبـرز العناصر الشعرية التي تعرّضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها –حتى ولو كان تحريراً جزئياً.

ربما يكون رواد المدرسة الحديثة قد اختلفوا بعض الـشيء في تقـدير الـضرورة التـي تنطـوي عليهـا القافية في قصائدهم انطلاقاً من خصوصية كلّ تجربة، ففي الوقـت الـذي أظهـر فيـه الكثـير مـنهم مرونـة كبيرة بصدد التعامل مع القافية فإنّ الشاعرة نازك الملائكة التي تعدّ المنظّـر الأوّل لحركـة الـشعر الحـديث أبدت تحفظاً واضحاً على محاولة تغييب القافية وإهمال دورها، وذلك لأنّ الشعر الحرّ بالذات –في رأيهـا- يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً.

وذلك لأنّه يفقد بعض المزايا الموسـيقية المتـوافرة في شـعر الـشطرين الـشائع. إنَّ الطـول الثابـت للشعر العربيّ الخليليّ يـساعد الـسامع عـلى التقـاط النـبرة الموسـيقية، ويعطـي القـصيدة إيقاعـاً شـديد الوضوح بحيث يخفّف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنّانة التي تصوّت في آخر كلّ شـطر فـلا يغفـل عنها إنسان. وأمّا قصيدة التفعيلة فإنها ليست ثابتة الطول وإنما تتغـير أطـوال أشـطرها تغـيّراً متـصلاً، فمـن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتـين وهكـذا، وهـذا التنـوع في العـدد، مهـما قلنـا فيـه، يـصير الإيقاع أقلّ وضوحاً ويجعل السامع أضعف قـدرة عـلى التقـاط الـنغم فيـه. ولـذلك فـإنّ مجـيء القافيـة في

آخر كلّ شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له[1].

وعلى الرغم مما يقدّمه هذا الفهم من تحليل صائب لإمكانات القافية في رفد القصيدة الحرّة بطاقات إيقاعية جديدة، ويمكّن جمهور الشعر من تذوقه والاستجابة له لأنه لا يهدّد ذائقته ولا يصدمها كثيراً فإنه لا يعطي هذا القصيدة ((شعرية أعلى)) إلّا في بنيتها السطحية القائمة على الإيقاع، أما البنية العميقة المتأسسة على غنى الدلالة وهي تمثل جزءاً مهماً من شعرية القصيدة فإنّها لا تخضع ضرورةً إلى حضور القافية ولا تشترطها أصلاً.

من الواضح جداً أنّ القافية إذا ما استُخدمت لذاتها بهدف توفير أجواء إيقاعية معينة ترضي ذائقة جمهور المتلقين وتوسيع الفضاء الموسيقيّ للقصيدة حسب، فإنها ستدفع بالشاعر إلى استخدامها سلبياً قد يضطر معه أحياناً ((لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله أو حذف تاء التأنيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً في الاشتباه بالمذكر))[2]، وقد يضطر في أحيان أخرى ((لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن أو إدخال ياء النسب في كلمة القافية دون داع غير داع القافية))[3]، مما يجعل من وجود القافية وجوداً طارئاً لا يمكنه أن يسهم في بناء شبكة النسيج الداخليّ لبنية القصيدة، لأنّ الاضطرار يقود إلى الإقحام والافتعال.

وبعكسه إذا ما استخدمت القافية استخداماً خلّاقاً فإنّها لا تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً، إذ على الرغم من أنّ الشعر الحديث يهدف إلى التحرّر من قيد القافية ويحاول التخلص من هيمنتها قدر المستطاع، إلّا أنّ تخلّصه منها ((ليس هو المحكّ الحاسم كذلك على جدته، وفي الأبنية

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط2، 1965، بغداد: 164.

(2) القافية والأصوات اللغوية: 135.

(3) نفسه: 135.

الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحياناً. حقاً إنها لا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيّعة، على أنّ التخلص من القافية الرتيبة إحدى الوسائل المسعفة كذلك على البناء الفنيّ الجديد وليس شرطها القاطع))[1].

القافية بوضعها المجرّد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفنيّ الجديد، كما أنّ إهمالها ليس مدعاة للحداثة. لأنّ هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر، وحين يهمل الشاعر القافية فإنه ((قد يلجأ إلى وسائل موسيقية أخرى تعوض غياب التقفية))[2]، وإلّا فإنّ غيابها من دون تعويض -أيّاً كان شكله- يفقد القصيدة قيمة بنائية تُنقص من الكيان النصيّ المتماسك للقصيدة.

إنّ مبدأ تعويض القافية -إذا صح استخدامه هنا- يضع القصيدة أمام امتحان جديد تكتنفه صعوبات جمّة، تقف في مقدمتها الصدمة التي يتعرّض لها المتلقي بذائقة ((ممرّنة)) على التفاعل مع نصوص شعرية للقافية دور ارتكازيّ واضح في تشكيلها، مما يستدعي إحلال بديل مقنع لن يخضع لاحتكام الذائقة حسب بل العقل أيضاً، إذ إنّ وعي المتلقي هو الذي يقوم بفحص البديل للإقرار به، وتمرين الذائقة مرة أخرى على تقبّله. بمعنى أنّ التخلي عن القافية كما يرى أليوت ((لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر بل العكس هو الواقع، إذ إنّ ذلك التخلّي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال. عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان. زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر))[3]، وبذلك يقف الشعر أمام أكثر أشكال التحدّي خطورة وهو ((النثر)) الذي يمثل النقيض التشكيليّ له، فمقياس شعرية نصّ ما هو في ابتعاده أكثر عن

---

(1) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: 140، وانظر: محمود أمين العالم، الآداب، يناير 1955.

(2) م . ن.

(3) الشعر بين نقاد ثلاثة، منح خوري، دار الثقافة، ط1، 1966، بيروت: 22.

منطقة النثر، والقصيدة التي تمثل القافية فيها الرهان الأكبر على استقلاليتها الشعرية عن النثر هي النقطة الأكثر بعداً عن منطقة النثر.

فقدان عنصر الرهان هذا إنما يعني -إذا أردنا الحفاظ على هذه الاستقلالية الشعرية- إقامة عنصر رهان جديد بديل. معنى هذا أنّ إلغاء القافية لا يعني كما قد يتصوّر بعضهم ((توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس إنه يعني إيجاد شروط أدنى وأصعب، إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهي بالاحتفال الموسيقيّ الخارجيّ لتنكبّ على البناء المحكم للقصيدة، بعد أن تتعطل ازدواجية الشكل والمضمون ليتّحد الاثنان في وحدة عضوية متكاملة))[1] لا ينظر إليها على أساس العناصر المكونة، إنما ينظر إليها بوصفها وحدة قائمة على التماسك والتفاعل وتلاحم شبكة النسيج الداخليّ المتكوّن من تداخل المستوى الإيقاعيّ بالمستوى الدلاليّ، وهذا ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه إذا غرق في احتفائه بالقافية وحدها إذ ((سرعان ما يصبح عاجزاً عن متابعة معنى من المعاني إلى النهاية، فإذا شعره يقفز من معنى إلى معنى))[2] مضيعاً بذلك وحدة الدلالة المتماهية مع وحدة الإيقاع، لأنّ الإسراف في العناية بالقافية وإيلاءها أهمية قصوى تطغى فيها على عناصر البناء الفنيّ الأخرى في القصيدة، قد يحقق كثافة موسيقية أعلى، لكن ليس لها ((من جمال الواقع في الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية في الإيقاع))[3].

وحين يمكننا إدراك الثراء الموسيقيّ الذي يمكن أن تقدمه (الموسيقى الداخلية) المتمركزة في (الإيقاع)، فإننا سنستطيع الفصل بين القافية المفتعلة التي لا تتمّ عن وعي

---

(1) أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة -دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1980: 183.

(2) جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، دمشق: 205.

(3) جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، دمشق: 202.

شعريّ متقدّم ويمكن أن نعدّها زائدة ومنعكسة سلبياً على القيم الشعرية للقصيدة، وبين القافية النابعة من صميم نظم البناء في القصيدة، ولا يمكننا فصلها عن القصيدة أو استبدالها لأنها من دونها تصبح شيئاً آخر.

من هنا يتعزّز إيماننا بـ ((أنّ التحرّر من القافية قد يعني أيضاً تحريراً للقافية))[1] بمعنى إنقاذها من السقوط في منطقة الفراغ الشعريّ، ومن كونها عبئاً على حيوات القصيدة.

الأصل في الاستخدام التقفويّ إذن هو الضرورة أو عدمها، حسب طبيعة التجربة من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى. المهم أنّ القافية لم تعد كما كانت ((عنصرَ حسمٍ رئيساً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معيّن من القصائد إلّا باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلّا بعدم استخدامها))[2].

ومن إمعان النظر في بعض قصائد الشعر الحديث يمكننا تعزيز هذه القناعة، وتحليل أهمية استخدام القافية في قصيدة ما بوصفها ضرورة، وتحليل أهمية غيابها في أخرى.

القصائد الحديثة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقانة سردية، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حسّ غنائيّ يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد، ففي قصيدة ((أجافيكم لأعرفكم)) للشاعر صلاح عبد الصبور منحى حواريّ يبدأ من العنوان الذي بني على معادلة طباقية:

أنا شاعر...

ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاء

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقوني

على أني سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم

---

(1) ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت- نيويورك: 183.

(2) محمد صابر عبيد، الآداب، العدد 4-6، 1990.

وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق

إلى بيتي

لأرقد في سماواتي

وحيداً.. في سماواتي

وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممتلئاً

بأنغامي.. وأبياتي

أجافيكم... لأعرفكم[1]

تتألف هذه المعادلة الطباقية من طرف أول ((أجافيكم)) بما يحمله الفعل من دلالة ((البعد))، وطرف ثانٍ ((أعرفكم)) المرتبط بدلالة ((القرب)) ومن ثم يبدأ النصّ ومن أول مفردة بدخول الراوي العليم((أنا ⟵ شاعر)) الذي يقوم بسرد الحالة الشعرية القائمة على وفق هذه الصياغة على التأمل والمحاورة. ويستمرّ الراوي في الجزء الأول من القصيدة بتوصيف شخصيّ للحالة ينتهي بانتهاء القافية الأولى (يسقوني- يلقوني)، التي جاءت ضرورية إلى حدّ ما وذلك بسبب انتقال الراوي من صيغة وصفية ذاتية مع ((الغائب)) بدلالة (أسمر بينهم- أسقيهم- يسقوني- يلقوني)، إلى صيغة حوارية مع ((الحاضر)) بدلالة كاف المخاطب في (يفض سامركم- أحلم بالرجوع إليكم- أعرفكم).

وفي الوقت الذي لم تسهم القافية المتباعدة (سامركم- أعرفكم) في تصعيد غنائية القصيدة، وذلك للبعد النفسيّ بين ((سامركم)) و ((أعرفكم)) مما حافظ على الوضع التأمليّ الذي شاع في مناخ القصيدة، فإنّ القافية المتقاربة التي تكرّرت فيها ((سماواتي((وأعقبتها ((أبياتي)) صعدت الغنائية على نحو انعكس سلبياً على القصيدة، إذ كان بالإمكان الاستغناء عن مفردتي ((في سماواتي)) و ((أبياتي)) اللتين لا تتمتعان بضرورة دلالية علاوة على خرقهما نظام التقفية السردية في القصيدة.

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط1، 1972، بيروت: 183-184.

تعمل تقفية التدوير في القصيدة المعاصرة أيضاً على خفض ضرورة استخدام التقفية إلى أقصى حدّ ممكن، بسبب ما تؤديه هذه التقفية من تواصل واستمرارية في إنتاج الدلالة، فضلاً عن الطول النسبيّ لجملتها الشعرية.

ففي قصيدة ((سقوط فندق النهرين)) للشاعر سعدي يوسف لا تظهر التقفية سوى مرتين، إذ اعتمدت القصيدة على تقفية التدوير الجزئيّ:

لا تبعد الصحراء عنه،

وإذ يدور النخل في غرفاته، يغبر هذا الماء

في النهر القريب، وفي الأنابيب القديمة

كانت طوابقه الثلاثة

مبنية بالجص والآجر، ينفتح الزجاج الإنجليزي الثخين بها

على بار الحديقة والزوارق

ولربما كان الطريق إليه أقصر حين تختار اليمين

ولربما فكرت، ما أبهى الحدائق

في فندق النهرين

عاشرنا، وقامرنا

تعلمنا مراوغة الكحول- السم

في غرفاته... يوماً تزوجنا

وجئنا بعد أن دارت بنا السنوات

جئناه نجر صغارنا، يتعرفون على حدائقه...

وكنا مرهقين بما تحملنا

لم ندر أن الجص والآجر...

لم نشعر بأن الماء كان يسيل...

أن السقف...

آه... بعد أن دارت بنا السنوات

جئناه، نجر صغارنا، يتعرفون على حدائقه

وكنا مرهقين بما تحملنا[1]**.**

ينقسم شكل القصيدة الشعريّ على ثلاثة أقسام يتقدمها وصف تمهيديّ يشكّل مقدمة للنصّ. تسيطر على الوصف لغة سردية تفصيلية مباشرة تستهدف تشكيل بنية النصّ المكانية عن طريق تصوير فوتوغرافيّ محضّ، تختتمه القصيدة بقافية مقفلة (الزوارق- الحدائق) تحظى بقدر كبير من التبرير وذلك لأنها تنهي الصورة التشكيلية للمكان، استعداداً للانتقال إلى الجزء الثاني من القصيدة الذي يبدأ بالدخول في الحدث الشعريّ مباشرة بثلاثة أفعال (عاشرنا- قامرنا- تزوجنا)، إذ تشكل (قامرنا- تزوجنا) قافية خارجية في حين يجيء الفعل (عاشرنا) ليحقق تقفية داخلية.

يعمل المدّ الذي تنتهي به التقفيات الثلاث على إشباع رغبة الاستذكار والتحليق في الماضي، لتنتقل القصيدة أيضاً بانتهاء التقفية إلى الجزء الثالث والأخير من القصيدة، وهو يغادر مناخ الماضي بطبيعة الاستذكارية التأملية إلى الحاضر المثقل بالتجربة المرة بعد زوال صوت الماضي وصورته الحية اللذين لم يستطيعا فعل شيء سوى التلبث في الذاكرة.

لذلك فإنّ الجزء الأخير افتقد التقفية بمعناها التقانيّ واكتفى بتكرار جملة شعرية كاملة، وبتكراره لها انتهت القصيدة وبدت (السنوات- حدائقه- تحملنا) وكأنها تقفيات بحكم تكرارها، هذا التكرار الذي انسجم تماماً مع ثقل التجربة ومرارتها وقسوتها.

أمّا في قصيدة ((الوهم)) للشاعر سامي مهدي فإنّ تقانة التدوير المعتمدة فيها تقانة ((كلية))، بمعنى أنّ القصيدة بأكملها جملة شعرية واحدة مدوّرة تدويراً كلياً، تستدعي قراءة متلاحقة مما لا يتطلب إنشاء تقفيات خارجية تمثّل محطات توقف في القصيدة:

ليس للمرء سوى أن يوهم النفس ويغويها،

ففي ظلمة هذا الليل،

في زحمة من عاشوا ومن ماتوا،

---

(1) الأعمال الشعرية: 116.

يضيق القلب والروح،

ولا بدّ لمن يقتحم الظلمة من وهم لكي يقوى على السير

ومن هم جديد حين لا يوصله الأول...

هذا شأن من ظلّ

ومن أجهده السير،

فمن وهم إلى آخر حتى مطلع الفجر(1).

افتقدت القصيدة التقفية افتقاداً كلياً بسبب عدم الحاجة إليها سوى ما جاء منها عرضاً في السطر الثالث بشكل تقفية داخلية (ماتوا- عاشوا). هذا على الصعيد الشكليّ أما على صعيد البنية الدلالية فإنّ القصيدة تبدأ بصياغة تأملية ذاتية بطيئة الحركة، تفضي إلى صورة ((حكمية)) تحاول ((تلخيص)) تجربة الحياة بأكملها بلغة ثرة موحية تفرض ثقلاً ورزانة على حركة الفعل الشعريّ داخل القصيدة، مما يبعدها كثيراً عن الطابع الغنائيّ التطريبيّ الذي تحدثه التقفيات. وبذلك فإنّ من أهم أسباب نجاح القصيدة هو غياب القافية.

وتغيب القافية كلياً في قصيدة ((النقش)) للشاعر عبد الرحمن طهمازي مع إنها ليست مدوّرة لا تدويراً جزئياً ولا كلياً، غير أنّ فيها من الخصائص ما يستدعي هذا الغياب ويعوّض عنه، وغالباً ما تكون هذه الخصائص ذاتية محضاً، أي أنّ لكلّ قصيدة من هذا النوع خصائصها المتميزة التي تستطيع بوساطتها الاستعاضة عن غياب القافية:

كنت في دعة والعجائز في التل ترمي حقول الكروم

تنتهي والذبائح لا تستوي فوق ذنب الرجال

والصخور عجاف وشاحبة، بارد ذلك الشمل

لا تنام الصقور ولا تتردى

في حريق التشابه شتت وارتاح وجهي

---

(1) الأعمال الشعرية: 169.

ووراء المدائن مدت أكف تنوح

سارع البرق في النقوش

والتقى في الحدائق جيل النساء[1]

في القصيدة رمز مركزيّ يتسلّط على كلّ التأويلات الخارجة من عمق النصّ: ففي سياق التقاط الإضاءات التي تصدر عن جمل النصّ وتوحيدها في نسيج دلاليّ واحد، يمكن التوصّل إلى المعنى الآخر الذي يشكل رمز القصيدة المركزيّ. وابتداء من العنوان ((النقش)) ثم المفردات الشعرية (العجائز- في التل- ذنب- الرجال- الصخور- عجاف- شاحبة- بارد ذلك الشمل- لا تنام الصقور- وراء المدائن- أكف تنوح- البرق- النقوش- جيل النساء)، وانتهاء بسيطرة صيغ الجموع على النصّ (العجائز- حقول- الكروم- الذبائح- الرجال- الصخور- الصقور- المدائن- أكف- النقوش- الحدائق- النساء)، فإنّ شكلاً محدداً للرمز ينمو بتفاعل هذه الخصائص اللغوية ليستقرّ في دلالتي ((القبور- الموت)).

بهذا التأويل الذي يمكن أن يكون احتمالاً واحداً من احتمالات عدة تقدمها تجربة النص، فإنّ القصيدة نحت في بنيتها هذه منحى فلسفياً معبراً بالدرجة الأساس عن تجربة ذهنية. وتجربة كهذه تحتاج شعرياً إلى قدر كبير من التأمل والاستغراق الباطنيّ الذي يتقاطع تماماً مع تطريبية القوافي وغنائيتها، لذلك ابتعدت تماماً عنها. ولو دققنا جيداً فيما يمكن أن نعدّه بديلاً إيقاعياً عن غياب القافية، لاكتشفنا أنّ تكرار صوت ((الراء)) في هذا النصّ القصير بلغ ((19)) مرة مما يؤكّد هيمنته الإيقاعية على أصوات القصيدة بما يرسم في داخلها ملمحاً من ملامح الإيقاع الداخليّ المعوّض عن انعدام الإيقاع الخارجيّ.

فضلاً عن ذلك فإنّ طبيعة البحر الشعريّ المستخدم في القصيدة ((المتدارك))، يسمح كثيراً بتغييب القافية وذلك لقصر تفعيلاته وقربها من لغة النثر.

كلّ هذه الخصائص تجعل من القصيدة ذات بنية إيقاعية ودلالية متكاملة في الوقت

---

(1) ذكرى الحاضر، دار الحرية للطباعة 1974 بغداد 54..

الذي تغيب فيه القافية لانعدام ضرورتها.

في قصيدة ((طريق بين الظلمة والنور)) للشاعر فاضل العزاوي، تظهر التقفيـة المقفلـة في المقدمـة الاستهلالية للقصيدة بشكل منتظم (أ ب ب أ)، لتقدم صورة حلمية يختلط فيها الواقع بالخيال. وتبـدو التقفية هنا ضرورية إلى حدّ ما بتقرير الإطار الاستهلالي للقصيدة:

وأنا في الوادي أهبط شاهدت البحر يفور

وقناديل نجوم تومض في أقصى الهضبة

وقرى خالية محتجبة

وطريقاً مسحوراً ينهض بين الظلمة والنور

فوقفت أحدث نفسي:

هل أذهب أم أجلس في هذا المنفى؟

هل أقطع وادي الميلاد وحيداً؟

هذا قدري

فلتعبر قدماي الصحراء المخبوءة في جسدي

وليكن البحر صديقي.

ثم حملت على كتفي أثقالي

وعبرت الطوفان(1)

ثم تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى مرحلة أخرى مـن مراحـل نموّهـا ليـدخل الحـدث الـشعريّ في تقفيـة الحوار الـداخليّ ((المونولـوج)) الـذي ينطلـق أولاً عـلى شـكل أسـئلة واحـتمالات. وهـذا الـدخول مـن الخـارج الاستهلاليّ إلى الداخل التأمليّ هو ابتعاد عـن وضـوح الخـارج وغنائيتـه العاليـة، واقـتراب مـن غمـوض الـداخل وهمسه وخفوت إيقاعه، لذلك غادرت التقفية مواقعها لتسمح للتكرار الاستفهاميّ ((هل... هل)) بإشاعة مناخ

(1) الشجرة الشرقية، وزارة الإعلام، 1976، بغداد: 17-18.

إيقاعيّ آخر.

وباختتام الحوار الاستفهاميّ الداخليّ يبدأ ((المونولوج)) بتقرير الحال الشعرية المقترحة على شكل إجابة يقدمها النصّ في واقعه الداخليّ، ولا تحتاج إلى صخب إيقاعيّ يستدعي تقفيات، فظلّ التأمّل ما زال مسيطراً على أجواء القصيدة.

فالتقفية كما لاحظنا هي وليدة عالم القصيدة ونظامها التشكيليّ، إذ كلما تقدمت تجربة القصيدة أكثر في فضاء الداخل والذهن والمخيلة، وكلما تعقّد نظامها التشكيليّ باستخدام تقانات مرحّلة من فنون إبداعية مجاورة كالسرد والحوار والمونولوج وغيرها، ونحت لغتها نحواً رمزياً تأويلياً، فإنّ الدور التطريبيّ والغنائيّ للقافية ينحسر إلى أضيق الحدود أو ينعدم، لتظهر خصائص إيقاعية جديدة ((بديلة)) ترشح من طبيعة التجربة وكونها الشعريّ.

الفصل الثالث

البنى المكمّلة للتشكيل الموسيقيّ

1- بنية التدوير.

- التدوير مصطلحاً فنياً.

- التدوير: إشكالية النمط وتباين جماليات المنجز الشعريّ.

- أنماط التدوير.

1- 1- **التدوير الجمليّ.**

1- 2- **التدوير المقطعيّ.**

1- 3- **التدوير الكليّ.**

2- بنية التكرار.

- التكرار مصطلحاً فنياً.

- نظام التكرار.

- أشكال التكرار.

2- 1- **التكرار الاستهلاليّ.**

2- 2- **التكرار الختاميّ.**

2- 3- **التكرار المتدرج ((الهرميّ)).**

2- 4- **التكرار الدائريّ.**

2- 5- **تكرار اللازمة.**

2- 6- **التكرار التراكميّ.**

3- **بنية المزاوجة الموسيقية.**

3- 1- **التداخل العروضيّ.**

3- 2- **التداخل الشكليّ.**

3- 3- **التضمين النثريّ.**

الفصل الثالث

البنى المكمّلة للتشكيل الموسيقيّ

1- التدوير

- التدوير مصطلحاً فنياً:

نشأ التدوير بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأوليّ البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية ((التقليدية)) وتطوّرها، إذ كان دالاً على ((اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أنّ تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة. وهذا التدوير في الشعر العربيّ موجود كثيراً وهو يدلّ على تواصل موسيقى البيت وامتدادها))[1] لا أكثر، إذ إنّ التأثير الشكليّ لهذه التقانة الموسيقية لم يكن يتعدى بأيّة حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقيّ الموجود بين شطري البيت الواحد.

خضع التدوير عبر عصور الشعر العربيّ لتطورات جزئية لم تسهم كثيراً في دفع بنية المصطلح إلى مراحل جديدة واضحة التطور، حتى حلّت ثورة الشعر الحديث ونقلت القصيدة العربية بتقاناتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدّة والتطوّر. وأصبح التدوير ((هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العموديّ، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحله الأولى. فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر فيها بيتاً واحداً))[2] مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في ((تلوين البناء الموسيقيّ للقصيدة العربية الحديثة، ولإحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعيّ الذي بدا مستقراً وقليل

---

(1) معجم مصطلحات العروض والقوافي: 91.

(2) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث: 65/ وانظر: د. عبد العزيز المقالح، مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد 11، 1976.

التنوّع أيضاً))[1].

ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهماته الشكلية في قصيدة التفعيلة – فضلاً عن مسّه لفضائها الزمنيّ- على تكريس السطر الشعريّ بوصفه بديلاً مهيمناً للبيت الشعريّ التقليديّ، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النصّ بدل الجملة المتفرقة داخله[2].

بهذا تخرج هذه التقانة تماماً من كونها مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقيّ المجرّد من الدلالة ((وإنما له وظيفة تعبيرية))[3]، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقانة وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسيّ للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة[4].

إنّ الربط العضويّ بين الإيقاع والمحتوى الفكريّ والعاطفيّ داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق في ظلّ انسجام تام[5] كي تتحقق الفائدة الشكلية والمعنوية المزدوجة، ((فما يحدث عادة أنّ شيئاً من الغموض سيضفى على المعنى. فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفه فإنّ جزءاً من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضاً. بينما يكون ذهن المتلقي مشغولاً بالجزء الأول))[6]، وهذا لا يمكن أن يحدث عبثاً أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية في تحقيقه، إنما ((يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها))[7]، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك،

---

(1) د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العدد 11-12، 103: 1987.

(2) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة: 19-20.

(3) شعر الطليعة في المغرب: 233.

(4) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 279، 282، 288، 291.

(5) حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط1 1989، بغداد: 55.

(6) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 100/ نقلاً عن:

poetry and belief, 107.

(7) د. سعيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، ط1، 1988، بيروت: 165.

إذ أنّ آليّة التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النصّ ومـن بـاطن التجربـة، وتنطـوي عـلى تنوّع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعريّ وفي التجربة[1].

وهي فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقـاطع أو الأجـزاء المشكّلة لها، فإنّها تحقّق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنهـا تـسمح في الوقـت نفـسه بتعـدّد الـنغمات وتنوّعها بين السطر والآخر[2]، بما يشكل تناسباً حيّاً بين التعدّد والتنوّع الجزئيّ للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقيّ لهيكل القصيدة.

يمكننا في ضوء هذه المقاربة لتوصيف مصطلح التدوير، أن نقول بأنّ هذه التقانـة الفنيـة بواقعهـا الراهن هي منجز حديث تمخّض عن التطـوّر الهائـل الـذي حـصل في بنيـة القـصيدة الحديثـة، عـلى وفـق ضرورات وشروط فنية خاصة بها، على الرغم من ((أنّ نواة هذا الإنجـاز كانـت كامنـة في صـلب القـصيدة العمودية، إلّا أنّ القصيدة المعاصرة فجّرت هذه النواة على نحو خلّاق وعميق))[3] خرج بها من محدوديـة استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدام أوسع وأهداف أكبر.

- التدوير: إشكالية النمط وتباين جماليّات المنجز الشعريّ:

إنّ تقانة التدوير يمكن أن نعدّها خرقـاً شـكلياً واضـحاً للبنيـة الـشعرية التقليديـة، القائمة على شيء من التكامل العروضيّ والدلاليّ ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأيّـة مفاجأة محتملة. لذلك فإنّ المتلقي لا يخضع إلّا إلى نمـط معـيّن وواضـح ومعـروف مـسبقاً لهذا السياق التكامليّ بين البنية العروضية والدلالية. وبهذا فإنّ الخرق الذي أحدثته هـذه التقانة أسهمت إلى حدّ بعيد في إحداث هذه الإشكالية في تقبّل الـنمط الجديـد والتعامـل معه، أو التشكيك فيه أو رفضه، اعتماداً على طبيعـة المهـيمن التـذوقيّ عنـد المتلقـي مـن

---

(1) نجيب العوفي، جدل القراءة- ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- دار النشر المغربية، 1983، الدار البيضاء: 40.

(2) في البحث عن لؤلؤة المستحيل: 52.

(3) جدل القراءة –ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- 37.

جهة، وعلى تباين جماليات المنجز الشعريّ المستثمر لهذه التقانة من جهة أخرى.

لا شكّ في أنّ هـذا التبـاين لا يمكـن إلّا أن نعـدّه أمـراً طبيعيـاً يحكـم التبـاين الحاصـل في قـدرات الشعراء وطاقـاتهم عـلى تمثّـل قـضية التـدوير وحـسن اسـتخدامها في القـصيدة. وقـد تباينـت آراء النقـاد والدارسين في فحص هذه القضية ومناقشتها، واختلف النظر النقديّ فيهـا، فمـنهم مـن قـال بـأنّ القـصيدة المدورة كانت ((عند شعراء حركة الشعر الحرّ على وفق ظنّهم نتيجة، أو استجابة لكتابـة قـصيدة لا يمكـن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكليّ جديد، لكنّ الذوق العام مـا زال غـير مقتنـع بهـذا الشكل لأنه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمّل لما في التدوير من عجالة انتقالية))[1]، وربما يكـون التـسرّع والتعميم وانعدام الدقة واضحاً في مثل هذا الرأي النابع من تقديس النمط.

يقترب رأي آخر من مناقـشة الـشكل وصـولاً إلى الحكـم نفـسه تقريبـاً في القـول بـأنّ ((القـارئ في القصيدة المدوّرة يقف وهو يشعر أنّ الوقـوف يكـسر التفعيلـة ويخـلّ بـالوزن، أو يـستمرّ حتـى يجـد أنّ الاستمرار مستحيل ومجهد، ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدوّرة وقفات مقلقـة وغـير طبيعيـة وغير مريحة، وعلى ذلك فالتدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ في القـصيدة))[2]، وهـذا الحكم حكم شبكيّ فيزيولوجيّ محضّ لا يتدخّل بعمق في طبيعة النسيج الشعريّ الجديـد، المتكـوّن بفعـل استثمار تقانة التدوير في القصيدة. كما أنّ من مظاهر السلبية في القصيدة كما ترى نازك الملائكة ((حـذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وثم وسائر الحروف التي تصل بين الأسماء والأفعال وتعطي الكلمات دفئاً))[3].

غــير أنّ رأيــاً آخــر يحــاول مناقــشة الأمــر في ظــلّ المنجــز الــشعريّ وقدراتــه الجماليــة

(1) د. عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شـعر الـشطرين والـشعر الحـر-، دار الكتـب للطباعـة والنـشر، 1989، الموصل: 178.

(2) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: 74.

(3) نازك الملائكة، مقال (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث)، مجلة الأقلام، العدد 7، السنة 13، 109: 1978.

فيعتقد ((أنّ بعضاً من القصائد المدوّرة قد أصيبت بالإخفاق حين لم تستطع أن تظلّ في دائرة الوزن العـام، فكان أن قاد بعض التداخل بالأوزان إلى كسور غير محببة فضلاً عن توقّـف الانـسيابية التـي يعتمـد عليهـا التدوير، في حين إنّ بعض القصائد قد مهّدت الطريـق للـتخلّص مـن القافيـة نهائيـاً وذلـك بـالاعتماد عـلى الإيقاع الداخليّ الذي تثيره التجمعات الصوتية المتجانسة أو المتماثلـة))[1]، كـما يعتقـد ناقـد آخـر بــ ((أنّ افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر كرهافة التقفية وشكل الأبيات الخارجيّ والوقفات المعبرة، لا يمكن تعويضه إلّا بفيض شعريّ يحفل بالمفاجآت والتموّج ولغة مشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة، وبدون ذلك يتحول التدوير إلى نثر فاضح يشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل مـن جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعيّ وجـماليّ للتجربـة))[2]. ويعتقـد أيـضاً بـأنّ ثمـة وسائل كثيرة يمكنها القضاء على رتابة التدوير ومن ثم الوصـول إلى اسـتخدامه أفـضل اسـتخدام في خدمـة القصيدة الحديثة ومن أبرز هذه المسائل التي يقترحها هي ((المزاوجة بين الطريقة الكلاسـيكية والحديثـة، والجمع بين أكثر من وزنين شعريين، والجمع بين الشعر والنثر، واستخدام الأبيات المقفّاة والمتفاوتة الطـول، وإغناء القصيدة بالقوافي الداخلية))[3].

بغضّ النظر عن دقة هذه الآراء أو عدم دقتها، فإنّ قضية التدوير أصـبحت جـزءاً مهـماً مـن بنيـة القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطوّر كبـير في بنيـة هـذه القـصيدة لم يقتـصر على الجانب الإيقاعيّ الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلاليّ بكلّ موحياته وظلاله.

- **أنماط التدوير:**

إنّ التدوير بوصفه ظاهرة موسيقية في المقـام الأول يمتلـك إمكانيـة مهمـة لكونـه ((وسيلة متاحة دائماً في الشعر الحرّ، بل كـان متاحـاً بعـض أشـكالها في الـشعر التقليـديّ وذلك حين يقسم الشاعر كلمة ما بين شطري البيت. غـير أنّ تحويـل هـذه الإمكانيـة إلى

(1) د.عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: 15.

(2) د.علي العلاق، الأقلام، العدد 11-12، 112: 1987.

(3) نفسه.

وسيلة شائعة تمتد في كثير من أجزاء القصيدة، لم يحدث إلّا في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ الشعر الحرّ (أي أوائل الستينات تقريباً)، وبعد ذلك بدأت تصبح تقنية حاكمة للقصيدة كاملة عند بعض الشعراء))[1]، لما لها من فائدة شعرية كبرى تسبغ على القصيدة غنائية وليونة، لأنها تمدّ البيت الشعريّ وتطيل نغماته[2]، بما يخلق في القصيدة عناصر فنية جديدة.

فالتدوير على هذا الأساس ((ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرّس أو كبير باتجاه فنيّ معيّن، وبأسلوب تعبيريّ معيّن أيضاً، أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصيّ أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً -في حدود الزمن والنتاج الشعريّ الحالي- كما أنّ لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقيّ له صفة التتابع المستمر، وواضح أنّ التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل -بتكوينها المتكرر- متطلبات التلاحق الإيقاعيّ الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة))[3].

بهذا انتقلت تقانة التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم الهدف، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدّد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها.

ويمكن حصر أكثر أنماط التدوير انتشاراً ووضوحاً في القصيدة العربية الحديثة بما يأتي:

1- 1- **التدوير الجُمليّ:**

يقوم التدوير الجُمليّ على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها. وبهذا

---

(1) د.سعيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص164/وانظر: د.جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر 1987، القاهرة: 189.

(2) قضايا الشعر المعاصر: 91.

(3) دير الملاك: 330-331.

تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدوّرة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدوّرة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقانة الفنية[1].

ففي قصيدة ((يخلع العصر أثوابه)) للشاعر خليل الخوري وهي تنهض عروضياً على البحر المتدارك بتفعيلتيه الصحيحة ((فاعلن –ب-)) والمخبونة ((فعلن ب ب-))، يحصل التدوير الجزئيّ في جملتين اثنتين فقط من جمل القصيدة:

مثل هذا الهواء الذي يتخلل نافذتي

ترعشين هنا باردة

مثل عصفور في العراء

مثلما يرعش الغصن في هدرات الشتاء

حزنك الآن يجرحني

جوعك الآن يفضحني

ويمد جسور البكاء

إن حزنك هذا يدق على القلب أبوابه

يوقظ الآن من نومها الصور الراقدة..

لا تعيدي الحكاية! أعرفها

وأرى كيف ترعش بيروت

في الجسد المرتمي

هاهنا.. جائعاً، بارداً فاحتمي

ببقايا الدماء

إنها الساعة الواحده

---

(1) يكاد يهيمن هذا النمط التدويري على جزء كبير من تجربة القصيدة الحديثة، إذ يندر وجود مجموعة شعرية لشعراء هذين الجيلين لا تتوافر على هذا النمط من التدوير.

ساعة البرج تعلنها

أنت مرهقة، فارقدي، واحلمي

بالعصافير، والدفء، والشبع،

هذا مخاض عسير عسير

تؤرخه المدن الصامدة

يخلع العصر أثوابه

سوف تولد بيروت ثانية

من دم الفقراء(1)

الجملتان اللتان حصل فيهما التدوير هما:

1- **لا تعيدي الحكاية أعرفها**

وأرى كيف ترعش بيروت

في الجسد المرتمي

إذ جاء الشطر الأول من هذه الجملة ببنية تفعيلية كاملة تتساوى فيها التفعيلات الصحيحة والمخبونة ((2- 2))، وحصل التدوير في السطرين التاليين وتساوت فيهما أيضاً التفعيلات الصحيحة والمخبونة ((3- 3)).

2- **أنت مرهقة، فارقدي، واحلمي**

بالعصافير، والدفء، والشبع،

هذا مخاض عسير عسير

تؤرخه المدن الصامدة

وجاء السطر الأول منها كذلك ببنية تفعيلية كاملة تتفوّق فيها التفعيلات الصحيحة على المخبونة ((3- 1))، ويحصل التدوير في الأسطر الثلاثة اللاحقة من الجملة، وتتفوّق فيها أيضاً التفعيلات الصحيحة على المخبونة تفوقاً كبيراً ((9- 2)).

(1) اعتراف في حضرة البحر، دار الشؤون الثقافية والنشر، 1983، بغداد: 103-105.

تتوزّع جملتا التدوير على مساحة القصيدة توزعاً شبه منتظم، تجيء الجملة المدوّرة الأولى بعد عشرة أسطر من بداية القصيدة، ويحصل التدوير في الجملة المدورة الثانية بعد خمسة أسطر من نهاية الجملة الأولى، وفي حين يستغرق التدوير الأول سطرين شعريين هما في الأصل سطر شعريّ واحد، فإنّ التدوير الثاني يستغرق ثلاثة سطور شعرية.

لو دققنا ملياً في المسوّغ الشعريّ الذي دعا إلى ضرورة التدوير في الجملة المدورة الأولى، لعرفنا تماماً أنّ النقلة الأسلوبية التي حلّت في السطر الذي سبق التدوير مباشرة ((لا تعيدي الحكاية! أعرفها)) من السرد إلى جملة حوارية ((منتخبة))، هي التي فرضت مناخاً ولو جزئياً من سرعة حركة الفعل الشعريّ لم يكن بالإمكان استيعابها مباشرة إلّا بتدوير جزئيّ يحافظ على انسيابية الإيقاع وتواصله.

أمّا المسوّغ الشعريّ الذي دعا إلى ضرورة التدوير في الجملة المدورة الثانية فهو مسوّغ دلاليّ، إذ إنّ هذه الجملة المدوّرة مع السطر السابق والمكمّل لها، هي بؤرة ومحرق الدلالة في القصيدة وكان لا بدّ من تميّزها إيقاعياً كذلك، لهذا فقد خضعت للتدوير كي تستقل في تميّزها وظهورها وسيادتها الموسيقية والدلالية.

لو قاربنا أيضاً قصيدة ((لو أنبأني العراف)) للشاعرة لميعة عباس عمارة على سبيل المثال، وحاولنا تقصّي الأثر الموسيقيّ الذي يحدثه التدوير الجُمليّ فيها، لأدركنا عمق هذا الأثر وقدرته على توجيه الخارطة الإيقاعية والدلالية للقصيدة:

لو أنبأني العراف

أنك يوماً ستكون حبيبي

لم أكتب غزلاً في رجل

خرساء أصلي

لتظل حبيبي.

لو أنبأني العراف

أني سألامس وجه القمر العالي

لم ألعب بحصى الغدران

ولم أنظم من خرز آمالي

لو أنبأني العراف

أن حبيبي

سيكون أميراً فوق حصان من ياقوت

شدتني الدنيا بجدائلها الشقر

فلم أحلم أني سأموت

لو أنبأني العراف

أن حبيبي في الليل الثلجي

سيأتيني بيديه الشمس

لم تجمد رئتاي

ولم تكبر في عيني هموم الأمس.

لو أنبأني العراف

أني سألاقيك بهذا التيه

لم أبك لشيء في الدنيا

وجمعت دموعي

كل الدمع

ليوم قد تهجرني فيه[1]

القصيدة مكوّنة من خمس جمل شعرية تبدأ جميعاً بجملة الشرط ((لو أنبأني العراف))، وتتنوّع أشكال التفعيلات وأعدادها وحضور التدوير فيها تنوّعاً يتناسب مع طبيعة الواقع الشعري في كلّ جملة.

ففي الجملة الشعرية الأولى ترد تفعيلة ((فعلن - -)) سبع مرات و ((فعلن ب ب –))

---

(1) لو أنبأني العراف: 6-8.

ست مرات و ((فاعل – ب ب)) ثلاث مرات وتنتهي الجملة بزيادة موسيقية مكوّنة من ((فع –))، إذ تتنوع فيها تفعيلات ((الخبب)) تنوعاً فيه قدر مهمّ من التناسب.

ويحصل التدوير في منتصف الجملة تماماً، إذ يبدأ مع بداية السطر الثاني وينتهي قبل السطر الأخير، ويحقّق بذلك تواصلاً إيقاعياً ينطوي على شيء من السرعة في السطور الثلاثة المحصورة بين السطرين الأول والأخير من الجملة، وهي السطور التي تحصل فيها على الصعيد اللغويّ والدلاليّ ((جواب الشرط)) الذي يبتدئ عادة وفي كلّ السطور اللاحقة بأداة الجزم ((لم)).

يتغير هذا الواقع تغيراً جزئياً في الجملة الشعرية الثانية، إذ تأتي تفعيلة ((فعلن - -)) التي تتكرر عشر مرات ضعف عدد تفعيلات ((فعلن ب ب- ((، وخمس أضعاف تفعيلة ((فاعل –ب ب))، لتظهر تناسباً أكبر وأكثر حيوية بين تفعيلات الخبب. ويستغرق التدوير كامل أسطر الجملة باستثناء السطر الأخير الذي لا يدوّر أبداً في القصيدة كلها، ليظهر التدوير هنا تواصلاً إيقاعياً أكبر عبر وجود جملتين متعاطفتين لجواب الشرط.

أمّا في الجملة الثالثة التي تتكرر فيها التفعيلة ((فعلن - -)) إحدى عشرة مرة، أي ضعف تفعيلة ((فعلن ب ب-)) وأربعة أضعاف تفعيلة ((فاعل –ب ب)) تقريباً، فإنّ التدوير لا يحصل إلّا مع بداية جملة جواب الشرط، لذلك فإنّ هذه الجملة تبدو، أقلّ جمل القصيدة الأخرى سرعة وانسيابية في الإيقاع.

غير أنّ هذه السرعة الإيقاعية ما تلبث أن تزداد نسبياً في الجملة اللاحقة التي تسيطر فيها تفعيلة الخبب الرئيسة ((فعلن - -)) وتتكرر ((12)) اثنتي عشرة مرة، بمعدل أربعة أضعاف تفعيلة ((فعلن ب ب-)) وثلاثة أضعاف تفعيلة ((فاعل –ب ب))، مع انتهاء الجملة بزيادة موسيقية مكوّنة من ((فع –))، ويشتمل التدوير فيها كامل الجملة باستثناء السطر الأخير.

أمّا الجملة الأخيرة فإنّ التدوير يحصل فيها مرتين، يشمل التدوير الأول السطور الثلاثة الأول بعد السطر الأول، ويشمل التدوير الثاني آخر سطرين في الجملة والقصيدة، وهو تحوّل إيقاعيّ في التدوير ربما اقتضته الزيادة الخاصة في عدد السطور قياساً إلى جمل

القصيدة الأخرى.

إنّ إحصاء بسيطاً لعدد تفعيلات الخبب في القصيدة وتنوعها ومستوى تناسبها، يكشف لنا هندسة إيقاعية خفيّة نهضت عليها القصيدة. إذ إنّ التفعيلة ((فعلن - -)) الرئيسة تتكرر في القصيدة بحدود ((51)) مرة، تزيد بأكثر من مرتين على التفعيلة ((فعلن ب ب-)) البالغة ((23)) مرة، وثلاث مرات على التفعيلة ((فاعل – ب ب)) البالغة ((17)) مرة، وتحصل الزيادة ((فع –)) ثلاث مرات في الجمل الأولى والرابعة والخامسة.

أمّا عن نظام التدوير الجُمليّ الحاصل في القصيدة، فإنّ الاستدارات الموسيقية التي يُحدثها التدوير بين نهاية السطر وبداية سطر شعريّ لاحق تنوّعت بتنوّع الواقع الإيقاعيّ لكلّ جملة. إذ هيمنت ((فع /-)) على هذه الاستدارات بواقع ست مرات، أي بمعدل ضعف ((ف/ب)) وضعفي ((فاع/ - ب)). وهذا التناسب أيضاً لا يخلو من معنى على صعيد التناسب الإيقاعيّ الذي جرى كما يبدو بتوافق هندسيّ منظّم.

1- 2- **التدوير المقطعيّ:**

يتحدد التدوير المقطعيّ بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالاً كلياً وبذلك فإنّ القصيدة المقطعية في الشعر العربيّ المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوّراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كلّ مقاطع القصيدة مدوّرة على شرط أن يستقلّ كلّ مقطع من المقاطع بنظامها التدويريّ الخاصّ[1].

ففي قصيدة ((البصرة)) للشاعر عبد الوهاب البياتي مثلاً، والمتكونة من ثلاثة مقاطع، يتدخل التدوير في فرض نظامه الخاصّ على مقاطع القصيدة بما يتناسب مع الواقع الدلاليّ والإيقاعيّ لكلّ مقطع منها:

(1)

كانت، كعادة، أهلها البسطاء

(1) يظهر هذا النمط التدويري كثيراً في شعر البياتي ونازك وبلند وسعدي وأمل دنقل ولميعة وحميد سعيد وغيرهم.

تجترح البطولة والفداء

تستقطر التاريخ معجزة

وشارات انتصار

وبوجهها العربي

في كل العصور

- مدينة الشعراء والعلماء-

قاومت الغزاة

وبأكرم الشجر النخيل

وشطها

كانت إلى الشهداء في معراجهم

زاد المعاد:

الشعر سر شبابها

وبطولة البشر /البناه

(2)

خصلات شعرك في مرايا البحر:

نافذة وعصفور يطير

ووردتان

وأنا المسافر في الزمان وفي المكان

وفي منافي الأبجدية والعروض

لغتي بضوئك أورقت

صارت قناديل المحبة

أزهرت

صارت منازل للقلوب

صار الزمان حديقة

والبحر مرآة الحديقة والزمان

(3)

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع

أوقفت راحلتي

وقلت: بكم تبيع

سلطانتي

هذا الضياء الأزرق الوردي

هذا الثوب

هذا الياسمين

قالت: ((بكل قصائد الشعراء))

ضاحكة

((ولكن، لن أبيع!))[1]

المقطع الأول من القصيدة يتكون من ((18)) تفعيلة صحيحة من تفعيلات الكامل ((متفاعلن ب ب – ب-))، ونصف هذا العدد بالضبط من التفعيلات الزاحفة زحاف الإضمار ((مستفعلن - - ب-)). وقد اشتركت معظم سطور المقطع في احتواء استدارات التدوير التي جاءت بأشكال عدة:

ففي السطر الأول والخامس والسابع كان الجزء الأعظم من التفعيلة ((متفاع ب ب- ب)) هو الذي يشغل نهايتها، تاركاً لبداية السطور الملحقة بها آخر جزء من التفعيلة((لن/ -)). يقلّ هذا الفارق بين جزئي التفعيلة في السطر الشعريّ الثالث الذي ينتهي بالقسم ((متفا ب ب-)) من التفعيلة، تاركاً ((علن/ ب-)) لبداية السطر الذي يعقبه مباشرة. في حين يختلف الوضع تماماً في السطرين السادس والتاسع، إذ إنهما يحتفظان في نهايتهما بأصغر وحدة من التفعيلة ((و/ب))، ليستأثر السطران اللذان يتبعانهما مباشرة بالباقي الأكبر

(1) بستان عائشة: 64-67.

من التفعيلة ((تفاعلن ب- ب-)).

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقطع أنّ كلّ التفعيلات التي تعرضت للتدوير هي تفعيلات صحيحة.

هذا الحضور المهيمن والمنظم لتقانة التدوير يتوافق مع هندسة المقطع العروضية من جهة، كما يتوافق من جهة أخرى مع الواقع الدلاليّ له، إذ تسيطر عليه مفردات البطولة والفداء والانتصار عبر استنهاض قيم الرمز العربيّ المستند إلى الموروث الحيّ، وفي سياق إحداث حركة صراع بين قوتين متعاكستين متضادتين في أدائهما الفعليّ ((الغزاة/ البناة))، لتدفع حركة المقطع إلى سرعة أكبر وفعالية أشدّ، مما يقتضي أكبر قدر ممكن من الاستدارات التدويرية التي تديم فعاليات الحركة واستمراريتها.

أمّا المقطع الثاني من القصيدة فإنّه يتألف من ((15)) تفعيلة صحيحة و ((9)) تفعيلات زاحفة زحاف الإضمار.

جاء حضور تقانة التدوير فيه أقلّ كثافة من المقطع الأول، وتنوّعت أيضاً في أشكال استداراتها الإيقاعية، إذ انتهى السطران الثاني والرابع بأصغر وحدة ممكنة من التفعيلة ((م/ب)) تاركة بقية التفعيلة لبداية السطرين اللاحقين لهما مباشرة. وتجاوز السطر السابع ذلك إلى حركة أخرى ((مت/ ب ب)) تاركاً ما تبقى من التفعيلة لبداية السطر اللاحق أيضاً.

في حين انتهى السطر الأول من المقطع بمعظم أجزاء التفعيلة الزاحفة ((مستفع - - ب))، تاركاً المقطع الأخير منها ((لن/-)) لبداية السطر اللاحق، وهي التفعيلة الوحيدة المدورة التي جاءت زاحفة في هذا المقطع من القصيدة.

إنّ قلّة كثافة التدوير في المقطع يتناسب مع واقعه الدلاليّ، إذ تدخّل عنصر التشخيص في تحويل المدينة -المكان ((البصرة)) إلى كائن حيّ ((حبيب))، فأغرق المقطع بكلّ معاني التأمّل والرومانسية مما قلّل من الحركة التي يتطلبها الفعل الشعريّ، فمناخ الهدوء والسكينة هو الذي يسيطر على الفضاء الشعريّ للمقطع. وينقلب المقطع الثالث من القصيدة ((عروضياً)) انقلاباً يكاد يكون جذرياً، إذ تبرز التفعيلة الزاحفة زحاف

الإضمار ((مستفعلن - - ب-)) لتهيمن على الفضاء الموسيقيّ مسيطرة على أكثر من ثلثيه. إذ تتكرر ((12)) مرة مقابل ((5)) خمس مرات للتفعيلة الصحيحة.

وعلى الرغم من أنّ هذا المقطع هو أصغر مقاطع القصيدة – من حيث عدد الأسطر ، فإنّ الاستدارات التدويرية تحصل خمس مرات، أي أنها تشغل كامل المقطع تقريباً، إذ ينتهي السطران الثاني والتاسع بنصف التفعيلة الكاملة تقريباً ((متفا/ب ب-))، ليبدأ السطران اللاحقان لهما بما تبقى من التفعيلة ((علن /ب-)). في حين ينتهي السطران الخامس والسادس بأكبر قدر من حجم التفعيلة الزاحفة ((مستفع - - ب))، تاركاً للسطرين اللذين يتبعانهما الجزء الأخير منها((لن/-)).

ينفرد السطر الثامن في نهايته بالقدر الأكبر من التفعيلة الصحيحة ((متفاع ب ب- ب))، ويبدأ السطر اللاحق له بالجزء الأخير من التفعيلة ((لن/-)).

هذا الانقلاب في توزيع الوحدات العروضية وهيمنة التدوير يزيد كثيراً من حركة الفعل الشعريّ، ويمكننا تبرير ذلك في سياق فحص الواقع الدلاليّ والأسلوبيّ للمقطع، إذ يسيطر أسلوب الحوار –بشكل محدّد من أشكاله- على المقطع وبلغة مشحونة موحية مكثفة، وتكرار بعض المفردات تكراراً سليماً وموقفاً يستلزم ديمومة واستمرارية في الحركة والتدفق.

يحاول الشاعر حميد سعيد في قصيدته المقطعية ((الفرح المستحيل)) الإفادة القصوى من تقانة التدوير في إضفاء قيمة موسيقية جديدة إليها، من طبيعة تنوّع الاستدارات التدويرية في المقطع:

-1 -

يضحك القمر المتكبر لامرأة تستطيع اقتراف المعاصي

ويضحك في سره للخريف..

تلك عابرة بالسويقة..

نادته

عبد اللطيف

-2 -

صنع امرأة من تراب الفرات

وحاول أن يصطفيها،

وأن يوقظ الوجد فيها..

لقد أيقظ الوجد فيها..

-3 -

فعل الوجد شيئاً وقد يفعل الوجد معجزة

أو كنا نعلم أنفسنا الفرح المتداول..

إذ نقتفي أثر امرأة. ونحاورها خلسة

أيها الفرح المستحيل..

لك أطفالنا والبلاد البعيدة

إن قرانا التي رافقتنا إلى السجن يوماً

تشاركنا الآن أفراحنا

وتشاركنا السهر العائلي[(1)]

ففي المقطع الأول الذي تنقسم فيه تفعيلات المتدارك بين ((فاعلن –ب-)) بمعـدل ((11)) مـرة، و ((فعلـن ب ب-)) بمعـدل ((7)) مـرات، تتحقـق الاسـتدارات في نهايـات الـسطور الأول والثالـث والرابـع، وبترتيب يكاد يكون متطورا((من ((فا/-)) في السطر الأول، و((فع /ب ب)) في السطر الثالث، إلى ((فـاع/ - ب)) في السطر الرابع.

وهذا التطوّر في تنامي الوحدة الموسيقية البسيطة يتناسب مع تطوّر الفعل الحكائيّ في المقطع، عبر تمخّض الرمز ((القمر المتكبر)) في سياق تكثيف لغة السرد عن مرموزه- مباشرة ((عبد اللطيف)).

يـــسجل التـــدوير هيمنـــة كلّيـــة عـــلى المقطـــع الثـــاني إذ يـــشغل ســـطورها الأربعـــة إشـــغالاً

(1) ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ط1، 1984، بغداد: 468-469.

كاملاً، ففي حين ينتهي السطر الأول بأصغر وحدة تفعيلة ممكنة لتفعيلة المتدارك ((ف/ب))، فإنّ السطور الثلاثة اللاحقة تنتهي جميعاً بـ ((فا/-)) وهو ما يتناسب تماماً مع سرعة حركة الفعل الشعريّ في هذه السطور:

حاول أن يصطفيها

يوقظ الوجد فيها

أيقظ الوجد فيها

كما أنّ البنية التي اعتمدها المقطع هي بنية كاملة، تستقلّ في دلالالتها الموضعية عن المقطع الأول الذي تميّز بالميزة نفسها، إلّا إنهما يرتبطان بنسق دلاليّ عام واحد من طاقة الإنجاز، وهذا الالتحام الكبير في نسيج لغة المقطع يفسّر هيمنة التدوير الذي جاء هنا بمثابة رابط موسيقيّ لهذا النسيج الدقيق.

المقطع الثالث على الصعيد الدلاليّ يبدو وكأنه مستوى تفسيريّ من مستويات القصيدة، إذ يسيطر عليه التوصيف الذي يتطلب بطبيعة الحال تأملاً أكبر وسرعة أقلّ. لهذا جاءت تفعيلتا الكامل متقاربتي الحضور والكثافة، إذ تكررت التفعيلة الصحيحة ((فاعلن –ب-)) بمعدل ((21)) مرة، في حين تكررت التفعيلة الزاحفة ((فعلن ب ب-)) بمعدل ((19)) مرة. كما أنّ الاستدارات الموسيقية لم تأت سوى ثلاث مرات في السطر الثاني والخامس اللذين ينتهيان بـ ((فع/ ب ب))، والسطر السادس الذي ينتهي بـ ((فا/-)).

بهذا فإنّ تقانة التدوير تسهم إسهاماً مباشراً وفاعلاً في القصيدة المقطعية، التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على هذه التقنية انطلاقاً من ضرورات تتعلق بتجربة القصيدة وخصوصيتها.

1- 3- **التدوير الكليّ:**

يقوم النظام التدويريّ في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة.

التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحى دائرياً، إذ إنّ نظامها الشكليّ والكتابيّ يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف

التجربة ويعمل الفعـل الـشعريّ داخـل محيطهـا. وتتميـز قـصيدة التـدوير الكـلّي بانـسيابية واسـتمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أيّ نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى[1].

يمكن في هذا الـصدد مقاربـة قـصيدة ((التحـول)) للـشاعر حـسب الـشيخ جعفـر الـذي اسـتطاع بمجموعة مـن قـصائده التـي تنحـو هـذا المنحـى أن يؤكـد نجـاح هـذا النظـام التـدويريّ، بفعـل قدراتـه الإبداعية الخلّاقة التي كرسته في هذا المجال بوصـفه علامـة مهمـة مـن علامـات تطـور القـصيدة العربيـة الحديثة.

تقوم القصيدة ((التحول)) على بنية دائرية بفعل سيطرة نظام التدوير عليها سيطرة كلية:

تتجمـــــع خمـــــس ســــــنين في قــــــدح مملــــــوء حتــــــى

النـــــصف وتطلقنــــــي، يبقــــــى منــــــي وجــــــه أمــــــسى

دوراً يتكـــــــــرر في بــــــــار مــــــــا آوى إلا أجلافــــــــاً

وهمومـــــاً، كــــــل مـــــساء أســــــمع صــــــوت قطــــــار

مفجــــــوع، أترقبهــــــا، لي منهــــــا ظــــــل في قــــــدح

مملــــوء حتــــى النــــصف، وتهــــبط ســــيدة، تتوقــــف

باحثــــة، مــــرت عربــــات الحمــــل، وغــــادر آخــــر

منتظــــر، وأنــــا أتــــشبث بالغــــسق المتراجــــع

منتظــــراً، عبثــــاً، وأجــــر خطــــاي إلى المقهــــى

---

(1) تحتشد تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية، بالكثير من هذا الـنمط، تنظـر أعمالـه الـشعرية، وينظـر في هـذا الـصدد: أدونيس في كثير من أعماله الشعرية، وسامي مهدي في ((سعادة عوليس))، وغيرهم، وعلى الرغم من أنّ شعراء سـبقوا حسباً في كتابة القصيدة المدورة، إلّا أنّ تأصيل هذه التجربة حديثاً وجعلها قوة مؤثرة، يعود الفـضل فيـه إلى حـسب، انظر: طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، 1979، بغداد: 93.

يتكاثف فيه دخان التبغ وطعم البيرة، هاهي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني، تتجرع في بطء، أتذكر وجهاً حاول كويا القبض على شيء منه، أتبين ظلاً في قدح مملوء حتى النصف،

أتشرب سيدتي؟

(شكراً. لن أمكث غير دقائق).

معذرة إني أتذكر وجهك لكن أين رأيتك قبل اليوم؟

(أتعرفني؟ لكن أخبرني ما معنى هذا؟ فأنا أيضاً أتذكر وجهك، لكني ما كنت هنا من قبل).

ألم علي المعطف مرتجفاً، وألاحق ظلاً في الساحات، تلاحقني متسولة من أسمال

المبغى، أتوغل في دهليز منخفض وأسد

علي الباب، وأقتعد الخشب البالي،

أترقب دورة مفتاح، في ومض لفافة

تبغ غائمة تتآكل خمس سنين

(شكراً

يحلو لي أن أرقص لكن

ليس كثيراً)

في الضوء الكدر انسحبت تتلمس كومة

أثواب،

(هل توصلني؟)

اكتب لي)

تخفق في المطر العجلات وينفتح البولفار

ندياً أحمر، يهجرني الخفق المتسارع

كل مساء في البهو الفارغ معطف

سكير منسياً في ركن من بار منطفئ

وأراقب من ثقب في الحائط أرملة تتعرى

قبل النوم، أرى البولفار ندياً أحمر، أسمع

في المطر العجلات، وأسألني: هل أشنق

فـــــأراً؟ أم أتوســـــل عـــــبر الثقـــــب وأنفـــــض

عـــــن ثـــــوب الجـــــص المتـــــساقط؟ يوميـــــاً أتوغـــــل

في الـــــدهليز وأســـــمع دورة مفتـــــاح في غرفتهـــــا

وأديـــــر بـــــرأسي مـــــشروعاً: هـــــل أســـــألها

عـــــوداً مـــــن علبـــــة ثقـــــاب؟ لكنـــــي حـــــين أعـــــدت

العلبـــــة أمـــــس أجـــــابتني متحـــــصنة بالبـــــاب

الموصـــــــــــــــــــــــــــــل،

(دعهـــــــــــــــــا عنـــــــــــــــــدك

قـــــــــد تحتـــــــــاج إليهـــــــــا).

أم أتـــــسلل؟ هـــــا هـــــي تأخـــــذ زينتهـــــا وتـــــواجهني

وأنـــــا أتقلـــــص عـــــبر الثقـــــب، أحـــــاول أن

أتـــــسرب لكنـــــي أتقـــــدم في بـــــطء، وتبـــــاغتني

ضوضـــــاء نهـــــار آخـــــر، منحـــــصر في الثقـــــب

وهـــــا هـــــي تـــــنهض غـــــير مبكـــــرة وتعـــــد الـــــشاي،

وأســـــحب نـــــصفي الآخـــــر، أنفـــــض عنـــــي الجـــــص،

وأغـــــرق تحـــــت غطـــــائي ســـــاعات في النـــــوم،

وتـــــدفع بي خطـــــواتي في الطرقـــــات، وحـــــين تعيـــــد

الأمـــــسية المتلاشـــــية الـــــصفراء الملاحـــــين

إلى الـــــــــشطآن ودفء المنـــــــزل يــــــــدعوني بـــــــار

مـــــــا آوى إلا أجلافـــــــاً وهمومـــــــاً، أســـــــمع صـــــــوت

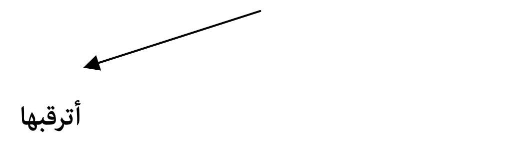
قطار مفجوع، أترقبها[1]

إذ تبدأ وتنتهي في فضاء مكاني واحد، يتحدد أولاً بمكان متصف بالخواء والعبث:

بار ← **ما آوى إلا** ← **أجلافاً**

ثم زمن متقوقع داخل محيط من الانتظار والترقب والإحساس المستديم بالفاجعة القادمة:

أسمع صوت قطار ((**مفجوع**))



وهذه البنية على وفق هذا المضمون الناتج عن طبيعة العلاقة بين زمن القصيدة ومكانها، وما أفرزته من تحوّلات جزئية عبر تعدد الأمكنة والأزمنة داخل الإطار العام، شكّلت أفقاً موسيقياً يتوزع داخل القصيدة بتوزّع وتنوّع ظلال المكان والزمان فيها. فالمكان ((بار)) الذي جاء بصيغة نكرة إمعاناً في إضفاء الصفة الضبابية غير المحددة عليه وبعث اليأس فيه، ينطوي في الوقت نفسه على حركتين:

الأولى، مضطربة غير منتظمة يصدرها إيحاء المفردة ((أجلافاً)).

والثانية، تمتاز بالهدوء والاستكانة يصدرها إيحاء المفردة ((هموماً)).

والزمن المنبعث من موحيات الفعل ((أترقبها)) ينطوي أيضاً على الحركتين نفسيهما، إذ إنّ ((صوت قطار ← مفجوع)) يمتاز بالاضطراب والرعب، كما أنّ حركة الترقب والانتظار والوجل في الفعل ((أترقبها)) تمتاز بالثقل والبطء ومحدودية الحركة.

إذن ثمة تناسب حركيّ يعمل على توليد إيقاعات موسيقية معينة، تسهم في

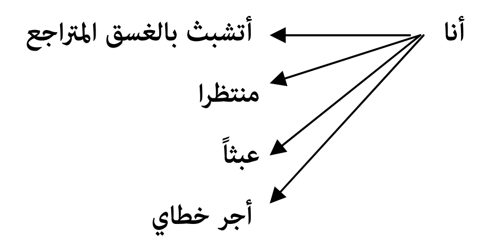
(1) الأعمال الشعرية: 357-362.

تشكيل البناء الموسيقيّ العام للقصيدة.

ومما يضفي على القصيدة زخماً موسيقياً جديداً تعدد الأصوات فيها وتنوعها، وأول هذه الأصوات التي تبدأ بها القصيدة هو صوت الماضي القريب الملتصق والمتواصل مع الحاضر ويتردد فيها وكأنه صدى ((خمس سنين)).

إنّ هذا المدى الزمنيّ ((خمس سنين)) فقد في النصّ دلالته الزمنية من طبيعة اكتسابه دلالة صوتية، لأنه تجمع ((في قدح مملوء حتى النصف))، وتصطف هذه الدلالة في الجانب السلبيّ الناقص من التجربة ((قدح مفجوع)).

والصوت الثاني هو صوت المغادرة والوداع ((صوت قطار))، وهو صوت متكرر ورتيب يبعث على الملل واليأس والبحث المحكوم بالإعدام:



أمّا الصوت الثالث فهو شخصية ((الأنثى)) في القصيدة، وهو صوت مغادر أيضاً وقلق بدلالة ((لن أمكث ← غير دقائق)). والصوت الرابع المهيمن صوت ((أنا الشاعر)) وهو صوت باحث بلا جدوى، ويتحرّك عبر الأصوات الثلاثة آنفة الذكر، صوت الماضي ((خمس سنين)) الذي يتحوّل إلى ((ظلّ في القدح مملوء حتى النصف))، وصوت القطار الذي يوغل عبثاً في زمن خالٍ من الدلالة، وصوت الآتي الذي يتردد بين فضاء القصيدة المتصوَّر مرة والحلميّ مرة أخرى.

وبما أنّ القصيدة تنهض في بنيتها التركيبية على تقانة تدويرية كلية، فإنّ أسلوبي السرد والحوار وما يخلفاه من حركات إيقاعية متناوبة، يتحرّكان في مناخ فنيّ مناسب. إذ تبدأ القصيدة بداية سردية محضاً في سطورها الأربعة عشر الأول، يتدخّل بعدها حوار مقتضب قائم على الاستفهام وأشبه ما يكون بإشارات إيقاعية سريعة. ثم ما يلبث السرد أن يعود مرة ثانية ليلقي بظلّ من البطء الإيقاعيّ على حركة الحالة الشعرية. وعلى مدى

ستة من سطور القصيدة، تعقبه جملة حوارية واحدة، بعدها جملة سردية، ومن ثم جملة حوارية أخرى، ليرجع بعد ذلك السرد إلى هيمنته الأولى عبر أربعة عشر سطراً تنتهي بجملة حوارية، تترك بعدها الفرصة كاملة للسرد كي يهيمن على خاتمة القصيدة لتنتهي به كما بدأت.

هذا التناوب الأسلوبيّ يعمل على تناوب الحركات الإيقاعية داخل فضاء القصيدة الموسيقيّ، ويقوم الحوار بمهمة أداة إيقاعية موقفة للتتابع السرديّ المملّ والرتيب.

في سياق فحص تطوّر الحركة الفعلية داخل دائرية النصّ، يمكننا أن نكتشف تطوّر الحدث الدراميّ، إذ إنّ البنية الأساس للنصّ هي بنية حكائية قائمة على حدث متسلسل حكائياً، إنه ليس حدثاً مجرداً إنّما هو حدث مشحون بتاريخ خاصّ وتجربة إنسانية ووجودية غاية في التنوّع والغنى. وهذا ما يفسر سيطرة الأفعال المضارعة المتعاقبة تعاقباً درامياً وما تثيره من إيقاعات موسيقية متقاربة في عموم النصّ.

تتسم موسيقى القصيدة كما هو واضح بإيقاع سريع متدفّق بسبب التدوير وتناوب أسلوبي السرد والحوار كما قلنا، فضلاً عن الحضور الفعليّ غير العاديّ الذي استطاع توجيه القصيدة هذه الوجهة الإيقاعية القائمة على الحركة والتدفق والتتابع، إذ تجاوزت أفعال القصيدة بمختلف صيغها الثمانين فعلاً وهو ما يتناسب تماماً مع بنية التدوير الكلية.

ومن الأسباب الأساسية التي أسهمت في سرعة الإيقاع هو البحر الشعريّ الذي نهضت عليه القصيدة ((المتدارك)) بتفعيلته المبتورة ذات السرعة الواضحة ((فعلن - -)) وتفعيلته المخبونة ذات السرعة الأقل ((فعلن ب ب -)).

ومن استقراء الخارطة العروضية للقصيدة في محاولة لكشف نمط إيقاعها، يمكننا التعرّف على حجم كلّ تفعيلة من هاتين التفعيلتين، وتأثير ذلك في طبيعة النسق الإيقاعيّ.

إنّ التفعيلة المخبونة ((فعلن ب ب-)) ذات السرعة الأقلّ جاءت بمقدار مرة ونصف المرة قياساً إلى التفعيلة المبتورة ((فعلن - -)) ذات السرعة الأكبر. فحجم التفعيلة المخبونة كان ((216)). تفعيلة، وحجم التفعيلة المبتورة كان ((144)) تفعيلة، أي

أنّ النسبة بينهما ((2/3)). ويتناسب هذا مع حجم الحضور السرديّ والحواريّ في القصيدة، إذ إنّ أسلوب السرد الأقلّ سرعة هو المهيمن الأساس على حركة القصيدة قياساً إلى أسلوب الحوار الأكثر سرعة، مما سبّب تلويناً وتنويعاً إيقاعياً بقدرٍ متناسب وعلى وفق هندسة موسيقية واضحة وبارعة.

2- بنية التكرار:

- التكرار مصطلحاً فنياً:

يتحدّد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متّحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين))[1]، وحين يدخل التكرار في المجال الفنيّ فإنّ قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفنيّ ليتّحد مفهومه في ((الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنيّ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربيّ))[2] وبهذا فإنّ وجوده ولاسيما على الصعيد الشعريّ له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع ضروريّ وعضويّ حتى ولو كان في أبسط مستوياته[3].

---

(1) معجم النقد العربي القديم، جـ1، 370.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 117-118.

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري، 59/ نقلاً عن:

Criticism and Medival Poetry 89.

غير أنّ طبيعة التجربة الفنية –ولاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيّناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراريّ معيّن. وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيراً ((في تثبيت إيقاعها الداخليّ وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يُشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول))[1]. كما أنّ هذا الانسجام قد تجاوز هذا البعد الإيقاعيّ في التأثير، متدخّلاً حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة في سياق النُظُم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو ((يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً))[2]، نتيجة لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها.

من هنا يمكن القول إنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكّل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من طبيعة فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن.

إنّ ذلك إنما يساعدها على أن تؤدي دوراً شعرياً مهماً، انطلاقاً من أساس كونها مكملاً موسيقياً للكيان التشكيليّ العام للقصيدة.

- **نظام التكرار:**

حاولت القصيدة الحديثة في سبيل تشكيل نظامها الموسيقيّ الحديث، الإفادة من كلّ المعطيات الممكنة التي تسهم على نحو أو آخر في رفد هذا النظام بإمكانات جديدة

(1) د.عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر 5/1989.

(2) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: 5.

تزيد من تعقيده وثرائه. والموسيقى في هذه القصيدة لم تعد تجد ((شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معيّن، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها))[1].

ولذا فقد استخدم التكرار بوصفه تقانة فنية وجمالية استخداماً فعالاً في القصيدة الحديثة، ونهض من حيث المبدأ على أساس ((إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً. وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى))[2] وتنظر إلى النصّ الشعريّ الحديث نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجيّ موحّد، تعمل التقانات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها.

يجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي يقوم بها على أنه ليس مجرد تقانة بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه ((تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها))[3] انطلاقاً من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلاليّ التقليديّ الذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، وفائدتها في جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشعرية[4].

التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعريّ الذي يتحكّم في استخدامه واستئثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأنّ التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقّف تهدّد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآليّ الذي يعطل

---

(1) د.يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، الرباط: 17-18.

(2) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، ص21.

(3) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، ص218.

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص61.

الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقيّ للقصيدة[1].

لذلك فإنّ التكرار الشعريّ البارع الذي ينمّ على وعي فنيّ متقدّم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها[2] بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر. وهو في هذه الحالة لا يصبح نوعاً من أنواع العجز الشعريّ، إنما ((يصير فضيلة في الشعر))[3] إذا ما استُخدم على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أمّا إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول، وهو انسحاب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى[4]. إن ما يمكن أن يضلّل الشاعر ويوقعه في هذا المزلق التعبيريّ، السهولة والقدرة المتاحة على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، بوساطة استخدام تكرار يوهم بأنه جمال في حدّ ذاته ويحسن الشاعر صنعاً بمجرد استخدامه، في الوقت الذي خرج فيه التكرار في القصيدة الحديثة من هذا الفهم الخارجيّ الضيّق، واستعمل فيها بوصفه الشاعر وفاعلية مخيلته ووعيه على الانتقال به إلى مستوى إبداعيّ خلّاق[5] وإخراجه من حدوده الدنيا في المتعة المجردة والإيقاع المجرد.

فالتكرار في هذه العملية التي يشوبها التعقيد والتركيب ((يخضع للقوانين الخفيّة

(1) غيورغي غاتسف، الوعي والفن، ص78.

(2) يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد 2، 1982، ص147.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطباعة والنشر، ط1، 1982، بيروت، ص10.

(4) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، 1988، الدار البيضاء، 44، 45.

(5) قضايا الشعر المعاصر، ص257.

التي تتحكم في العبارة واحدها قانون التوازن، ففي كلّ عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفيّ الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنّ للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها))[1]، بما ينسجم تماماً مع كلّ عناصر التشكيل في القصيدة وبما يستجيب لواقع التجربة وخصوصيتها وثرائها.

- **أشكال التكرار:**

إنّ محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعدّ أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعريّ لهذه القصيدة حتى وإن حددت بجيلٍ أو جيلين، وذلك لأنّ قابلية الشاعر الحديث على استحداث نُظُم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقّة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبياً.

توصف أشكال التكرار بأنها متنوعة جداً، منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة دائرياً، وهكذا تشدّد على انطباع الـ (حلقة) والـ (دائرة المغلقة)[2]، فضلاً عن أشكال أخرى يمكن رصد أهمها وأوسعها انتشاراً وتحديدها بما يأتي[3]:

2- 1- **التكرار الاستهلاليّ:**

يستهدف التكرار الاستهلاليّ في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها مرات عدّة بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معيّن قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعيّ ودلاليّ.

ففي قصيدة (دعوة للتذكار) للشاعر محمود درويش مثلاً يتكرر الفعل (مرّ) أربع

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص257.

(2) سوزان بيرانا، جمالية قصيدة النثر: 31.

(3) إن هذه الأشكال التكرارية يمكن رصدها في أغلب دواوين شعر هذين الجيلين، لما يشكله التكرار من حضور استثنائي في بنية القصيدة الحديثة.

مرات في مستهل القصيدة:

مري بذاكرتي!

فأسواق المدينة

مرت

وباب المطعم الشتوي

مر

وقهوة الأمس السخينة

مرت.

وذاكرتي تنقرها..

العصافير المهاجرة الحزينة

لم تنس شيئاً غير وجهك

كيف ضاع؟

وأنت مفتاحي إلى قلب المدينة؟(1)

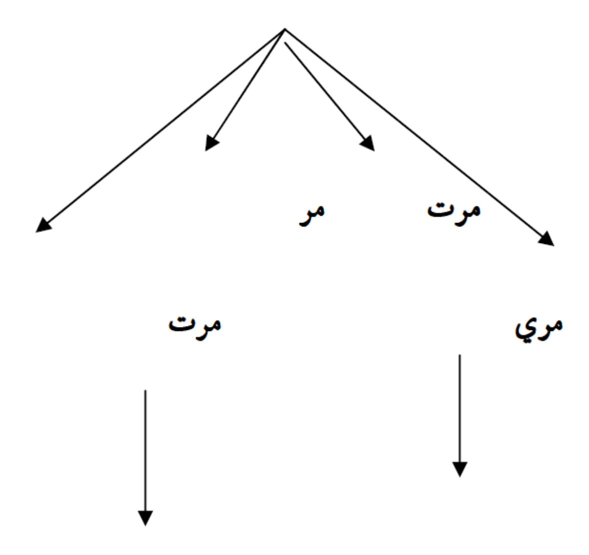
أسند الفعل (مرّ) في المرة الأولى إلى ياء المخاطب (مري)، وفي المرتين الثانية والرابعة إلى تاء التأنيث الساكنة (مرّت)، وفي المرة الثالثة إلى ضمير المخاطب (مرّ). وهذا التكرار بحرف في مقدمة القصيدة توكيداً دلالياً يستند إلى مناخ الاستذكار والتأمّل والاسترجاع، توكيداً إيقاعياً متوالداً من تكرار صوتيّ في (الميم والراء المضعفة).

ويخرج التكرار الشعريّ هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي.

فالتكرار الرباعيّ للفعل (مرّ) بصيغه المختلفة يسيطر على مقدمة القصيدة، ليشكّل مظلّة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته في سياق هذه الترسيمة:

---

(1) ديوان محمود درويش، المجلد الأول: 217-218.



أسواق المدينة

باب المطعم الشتوي

قهوة الأمس السخينة

وبذلك فإنّها تحقق توافقاً وانسجاماً تامّين بين الإيقاع الصوتيّ المتولّد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (مرّ)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلّة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعيّ المتولد بفعل التكرار الاستهلاليّ.

ويستهدف التكرار الاستهلاليّ أيضاً الإحاطة بوضع شعريّ معيّن، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من طبيعة التكرار نفس فحسبه، بل ومن طبيعة ظلاله ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك.

ففي قصيدة (منزل رقم 17) للشاعر محمد القيسي يتكرّر الفعل المضارع المنصوب المسبق باللام (لتسقط) أربع مرات، ثلاث، مرات في الأسطر الأربعة الأولى، وتمتد صورة التكرار الأخير إلى منتصف القصيدة تقريباً:

لتسقط الأزهار في كوبي

لتسقط الأوراق

خضراء أو صفراء

ليسقط القش الذي قد طيرته الريح في جفني،

في كوبي

وليعتكر نبعي

وليكتمل شحوبي

لابد لي أن أحتسي وقتي

وأن أضم كوبي

وجرعة فجرعة

مواصلاً حروبي

وأن يظل النهر

مسدسي وخطوتي إلى حبيبي

وليسقط الغبار

على ملابسي وصدري

وليملأ الحصى طريقي

والشوك شرفتي

والموت باب الدار

أما نسيت كوبي..

وعاف قلبي الماء

أو صاح من ذنوبي

عليك يا يدي..

عليك يا قصائدي

عليك يا دروبي

دمي، دمي عليكمو فتلحرسوا حبيبي[1]

---

(1) كتاب الفضة: 114-115.

وإذا ما أضفنا التكرار الآخر الذي حصل في (ليعتكر -ليكتمل)، فإنّ مناخاً من الإيقاع الأمريّ المتسارع ينشر ظلاله على مقدمة القصيدة ويدفعها دلالياً باتجاه معنى الهدم والتساقط والزوال الداخليّ الذي يتوازن مع سرعة حركة القصيدة.

التكرار الاستهلاليّ هنا وعبر الأرضية التي يقع عليها تأثير الفعل المتكرر، وهي على التوالي (الأزهار /الأوراق/ القش، الغبار) وبسياقاتها الدلالية المتشابكة، تحدّد جزءاً مهماً من مصير القصيدة وشكلها الإيقاعيّ.

2- 2- **التكرار الختاميّ:**

يؤدي التكرار الختاميّ دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلاليّ، من حيث المدى التأثيريّ الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجيّاً في تكثيف دلاليّ وإيقاعيّ يتمركز في خاتمة القصيدة.

وإذا ما جاء هذا التكرار تكريساً لرسالة عنوان القصيدة كما هي الحال في قصيدة (نغني في الطريق) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، فإنّ العمق التأثيريّ له يكون له أكثر اتساعاً وأهمية:

على الباب الجنوبي انتظرناه

تلاقينا بعرض طريقه، زنداً إلى زند

وحين أتى، ولف صهيله، الوادي احتضناه

وروضناه خلف حوائط السد!

وفلاحون نحن هنا... بلا أرض، ولا أبناء

نسير جماعة في الشمس،

يقصر ظلنا ويطول، يقصر ظلنا ويطول

ونحن نسير، نبحث في بلاد اللـه عن بلد

ننام بظل، مسجده،

ونشرب شاينا في باب مقهاه

ونمضي والفؤوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد!

تكاثر جمعنا في الشمس، وامتلأت بنا الصحراء

أكل الناس فلاحون أغراب

بلا أرض، ولا أبناء؟

أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أبناء؟

وما يعبر طي الريح من ود

ويصهل في امتداد الأفق، يستطلع مجراه

ويعدو مائج الكفلين والكتفين

يطير شعره المغسول في الشرد

ويطعن بالقوائم جبهة الأشياء؟

* * *

يسيل العرق الساخن من أجسادنا السمراء

ومن جسد الجواد الجامح الغاضب

ونحن نشد أضلعنا على أضلاعه الصخرية الحمراء

ونحن نسير عكس الريح والمد

نصيح بنشوة وحشية في الشمس والصحراء

نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب:

تكفأ هاهنا، واركض على أكتافنا الشماء

وتوج شعرنا بالعشب والزبد

فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدي

مراكب تحمل الخيرات

عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد

وأطياراً من الغابات

وأمطاراً ملونة، وأشجاراً

وعطراً من بلاد الهند والسند

يعود القمر الشرقي في مايو

ليبني عشه الفضي فوق تلالنا الجرداء

ونحن نعود ماكنا

رجال من قرى ضاقت منافذها على الآباء

فأرسلت البنين على مطاياهم

وأعطتهم عصي الخيزران يلولبون بها

على الطرقات

وأعطتهم على الأذرع اسم الأب والجد

وأمثلة عن الصبر الجميل، وبضع أغنيات

فأغنية عن الحب، وأغنية عن الغربة

وأغنية عن السجن، وأغنية عن التوبة

وأغنية عن الوعد

نغني في الطريق، ونحن ننظر خلفنا لبيوتنا الجرد

نغني حينما نستقبل الإماء

وحين تلوح أسوار المدينة، تخطف الأبصار في البعد

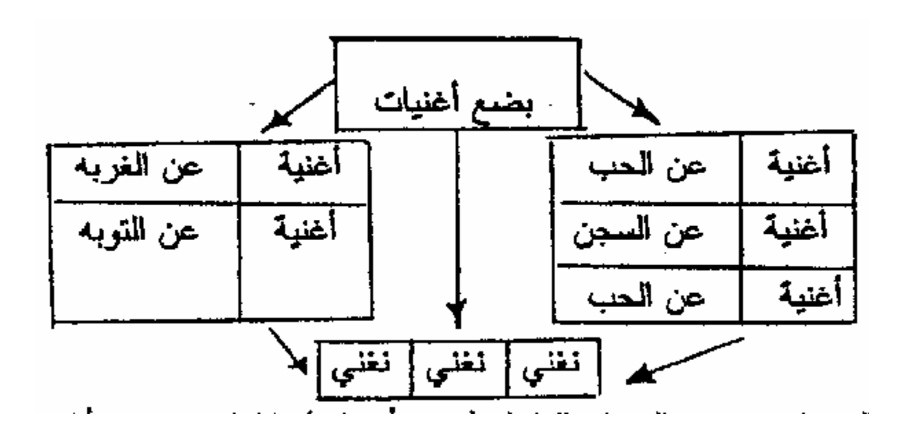
نغني حين ننظر من شبابيك القطار لأرضنا الخضراء(1)

فالقصيدة التي افتتح الفعل المضارع (نغني) بنية العنوان فيها، وتلاحقت فيها الأفعال على النحو متنوع وغزير ومثير، إنما هي سرد غنائي مفتوح تنساح فيه العواطف بلا ضابط محدّد. ويشمل هذا التوصيف كذلك المقطع الأخير (الختامي) الذي يبدأ بالتحديد والتمركز في سياق إنشاء هندسة لغوية فيها من الانتظام الشيء الكثير.

يبدأ هذا المقطع الذي يخضع للتكرار عملياً في (بضع أغنيات)، وهي عبارة شعرية يمكن أن تكون عنواناً ثابتاً للقصيدة، يخضع بعدها للتفصيل والعرض على النحو الآتي:

---

(1) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي: 329-333.



فالأغنيات التي تفرّعت من العنوان الداخلي (بضع أغنيات) تلاحقت بتكرار أفقيّ متطوّر دلالياً من خلال تسلسل موضوعات هذه الأغنيات الخمس (الحب الغربة السجن الغربة الوعد) التي تبدو على شيء من المنطق في الترتيب. ثم ما يلبث الفعل المضارع الذي افتتح بنية العنوان أن يظهر ليتكرّر ثلاث مرات حتى آخر سطر في القصيدة، معززاً بذلك التكرار الذي تعرضت له مفردة (أغنية)، مكرساً بذلك وضعاً إيقاعياً ودلالياً واحداً عبر نصّ شعريّ غنائيّ أقرب إلى النشيد.

وربما كان الفضاء الموسيقيّ الذي منحه البحر الوافر بتفعيلته الكاملة المحدودة الحضور في القصيدة (مفاعلتن ب –ب ب-)، والمخبونة المهيمنة الحضور (مفاعلين ب - - -)، هو الذي منح التكرار فرصة التأثير والفعل بما يجعل من خاتمة القصيدة احتفالية إيقاعية يصنعها التكرار.

كذلك الحال في قصيدة (الشاعر وأميرة الموت) للشاعر حميد سعيد التي يحاول فيها تشخيص الموت وأنسنته وعدّه مستودعاً حقيقياً للصدق والصفاء والحرية:

لا.. لا تقرب مني

لم تعرفني بعد...

لا.. لا

فأنا الريح الشرقية

نبتة أحقاد برية

فارحل ورؤاك الشعرية

دعني في عاري

لا تلمسني، لا تدخل داري

فأنا يا هذا حقد وشرور

وأنا يا هذا لم يدخل بيتي نور

أمجادك ماذا تعنيني؟

وفقدت على الدرب يقيني!

وسخرت على الدنيا هزأ!

لم آبه حتى لظنوني

القر يعيش بأعماقي

وندائي مات وأشواقي

رحلت واجتازت جبهتنا

فالموت هنا في قريتنا

بسمة أطفال سحرية

كركرة جذلى... حرية

فأنا سأموت

والمجد يموت

والحب يموت

فالموت أريج الصدق هنا

فارحل.. ارحل

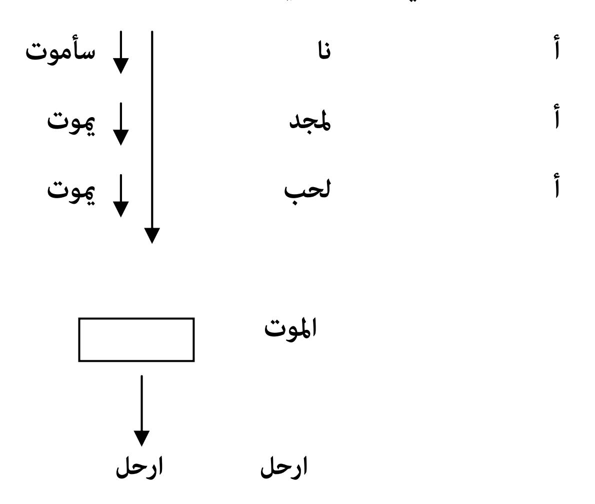
عن قريتنا[1]

---

(1) ديوان حميد سعيد: 130-132.

التكرار الذي يعزز الجزء الثاني من عنوان القصيدة الرئيس (أميرة/ الموت) ويطرح هندسته الشكلية عبر ثلاثة أفعال متلاحقة) (سأموت/ يموت/ يموت) تستقرّ كلّها في مستودع اسميّ، إنما يقدّم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحق الصوتيّ المنبعث من صوت الواو الممدود المسبوق بميم مضمومة، ومن التركيز الدلاليّ الذي يستقرّ في مفردة (الموت) المشفوع مباشرة بالفعل (ارحل) المكرّر.

ولو رتبنا التكرار الختاميّ بالشكل الآتي:



لاكتشفنا أنّ الأفعال المتكررة (سأموت/يموت/يموت) تتكرر في الأجزاء السائبة في السطور الشعرية، وبذلك فإنها تستغل كامل المدى المفتوح إيقاعياً وهو يفرض مدّاً موسيقياً بطيئاً، ما يلبث أن يتحرّك بسرعة موسيقية أكبر في مفردة (فالموت) التي تعقب تماماً تسلسل حركة الأفعال المكررة، مما يحقق انعطافة إيقاعية وتوكيداً دلالياً لفعل الموت واستئثاره بنصيب وافر من مساحة القصيدة.

2- 3- **التكرار المتدرّج ((الهرميّ)):**

يعدّ التكرار الهرميّ أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية. ويخضع هذا التكرار ضرورةً إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية

تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها.

ففي قصيدة (حجر) للشاعر سعدي يوسف تتكرّر مفردة (حجر) التي جاءت عنواناً للقصيدة، بهندسة هرمية تتوافر على قدر مهمّ من الانسجام والاتساق والمواءمة من طبيعة الموحيات العامة للمفردة ذاتها، والاستثمار الكامل لهذا الإيحاء داخل البناء العام للقصيدة:

كان صخراً، وكلمته

حجراً مهملاً، بين بيتي وباب السماء الأليفة

حجراً لم يلامس يداً

حجراً كان بين الندى والشموس الألفية

حجر

للنبي الذي كان يلعب

أو للصبي الذي كان يتعب

للنجم إذ ينطفي

حجر

والمطارد إذ يختفي

للبلاد التي كرهتني.. حجر

أيها المتطامن بين الندى والشموس الأليفة

هل تظل السماء الأليفة

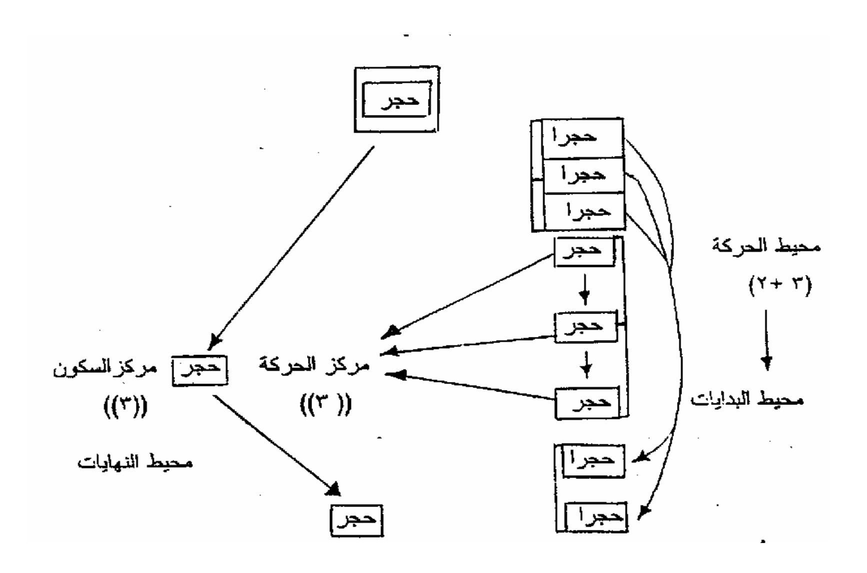
مثلما جئتها

حجراً أزرقاً

حجراً أورق الشفتين

شفه من حجر؟

بالإمكان فهم هذا الدور بمعاينة المرتسم الآتي معاينة دقيقة:



هذا المرتسم يمثل خارطة شعرية للقصيدة، تمثل السياق التكراريّ لمفردة (حجر) وحركتها الإيقاعية المختلفة على مساحة النصّ. ثمة مركز للحركة ومحيط للحركة ومركز للسكون وعلى النحو الآتي:

مركز السكون:

ويتمثل في المفردة (حجر) التي جاءت (ساكنة)، ابتدأت بعنوان القصيدة وانتهت بآخر مفردة فيها مشفوعة بعلامة الاستفهام (؟)، وقد شدّت المفردات بسكون آخر للمفردة في منطقة وسيطة من سواد القصيدة، كي تمثل أحد محيطي القصيدة وهو (محيط النهايات) الذي يفرض بطئاً إيقاعياً.

مركز الحركة:

ويتمثل في مفردة (حجر) المنونة بالضمّ، التي تجيء بتكراراتها الثلاثة المتعاقبة في قلب القصيدة، ممثلة جوهر حركتها الإيقاعية والدلالية، وتتمتع بانسيابية حركية إيقاعية واضحة.

محيط الحركة:

وهي (محيط البدايات) المتمثلة في التكرارات الخمسة لمفردة (حجراً) المنوّنة بالفتح، وهي تحيط بمركز الحركة من ثلاثة تكرارات في المقدمة وتكرارين في الخاتمة، وهي تمثل

سنداً إيقاعياً على شيء من السرعة، بالقدر الذي يوازي بطء الحركة في المحيط المقابل (محيط النهايات).

وقد تكون صورة التكرار الهرمي أكثر وضوحاً في قصيدة الشاعر مريد البرغوثي (في القلب):

في الكون كواكب

في الكواكب الأرض،

في الأرض قارات،

في القارات آسيا،

في آسيا بلاد،

في البلاد فلسطين،

في فلسطين مدن،

في المدن شوارع،

في الشوارع مظاهرة،

في المظاهرة شاب،

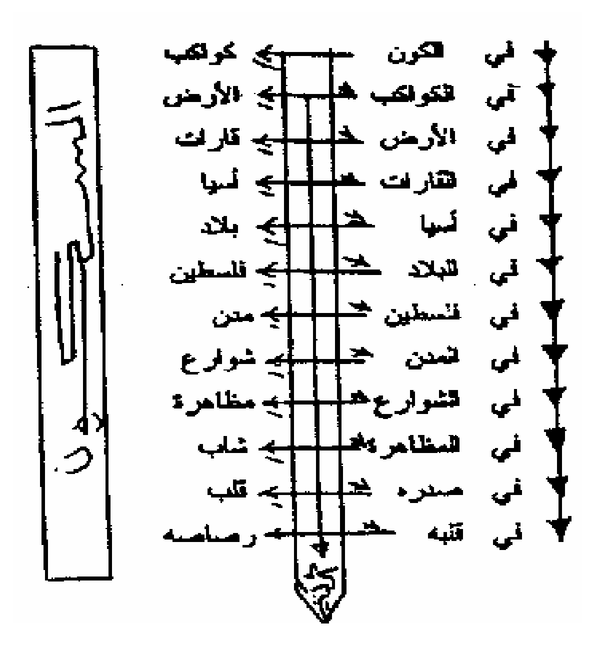
في صدره قلب،

في قلبه رصاصة(1)

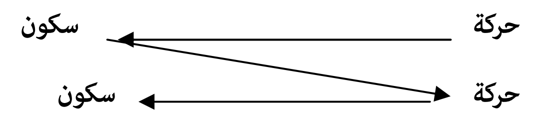
إذ تنطوي على هندسة تكرارية غاية في التنظيم والدقة، تخضع معها هذه الهندسة لتحولات إيقاعية متناظرة بين الحركة والسكون والسكون والحركة، ويمكن إخضاع القصيدة لمرتسم يوضح قانون التكرار فيها وطبيعة التحولات الإيقاعية:

---

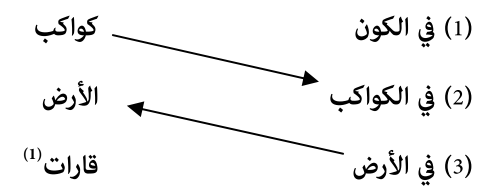
(1) مجلة لوتس، العدد 66/65، 1988، تونس: 224.



تقوم البنية الإيقاعية في النص على أساس تعاقب الحركة والسكون بالشكل الآتي:



وعلى أساس تكرار مقاطع صوتية كاملة في كلّ سطرين شعريين متلاحقين، بحيث يكون كلّ سطر شعريّ يتوسّط سطرين شعريين، هو حاصل جمع السطرين كما في الشكل الآتي:



ويعمل حرف الجر المكرر (في) على مدى الأسطر الاثني عشر على تعميق ((مجرى داخلية البنية الشعرية العامة القائمة على مشهد اسميّ خالٍ من ديناميات الأفعال

---

(1) محمد صابر عبيد، مقال (سردية النص وتراعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 5-6، 1990، بغداد.

وطاقتها الإنجازية)[1].

إنّ الحركة الإيقاعية في النصّ تنهض بها عبر نظام التكرار قوى فعلية صريحة كامنة خلف القوى الاسمية العامة، إذ ((يطرح المكان نماذجه عبر مسيرة شعرية يتداعى فيها الاتساع المكانيّ بطريقة تدريجية تنازلية))[2]. فمن اللامحدود ((الكون)) يتحول المكان إلى المتصور البعيد العلوي ((كواكب))، ومنه إلى تحديد الأمكنة داخل الجزئيّ العام ((بلاد))، إلى المخلّص المكانيّ ((فلسطين))، إلى نمط محدود من مكوناته المكانية ((مدن))، إلى مساحة مهندسة فاعلة منها ((شوارع))، لينتهي المكان في ترصينه الأرضيّ إلى الفعل الكامن في الصيغة الاسمية ((مظاهرة))، الذي يحوّل المكان إلى مسرح عمل أخذت فيه مفردة (المظاهرة) شكلاً جسدياً كتلوياً ملتحماً ما يلبث أن يختزل إلى نموذج محدّد منه (شاب)، ويختصر عضوياً إلى (صدره)، ثم يتقلّص العضو الجسديّ ليصل إلى المركز (قلبه)، الذي يحتضن (رصاصة). فـ (الكون) عبر كلّ هذه السلسلة المتدرجة (نزولاً) يتحوّل إلى (قلب) (تخترقه) (رصاصة)[3].

2- 4- التكرار الدائريّ:

ينهض التكرار الدائريّ على نشاط تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جُمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجُمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطوّر إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلاليّ.

ولو أخذنا قصيدة (كبرياء) للشاعر بلند الحيدري مثلاً، وفحصنا هذا التكرار فيها، لوجدنا أنّ القصيدة تتشكل على أساس هذا التكرار الذي يمثل هيكلها العام:

---

(1) م . ن

(2) م . ن

(3) مجلة الطليعة الأدبية، العدد 5-6، 1990.

أنت التي لا تدركين

ماذا أريد

ولعل لو أدركت قلت لآخرين

وبضحكة رعناء مثل الآخرين

ماذا يريد..!؟

ومحوت هاتيك السنين

وتصلب الوجه الحزين

ولعدت أزحف من جديد

في مدفني الرطب الوحيد

في خافق كملاجئ المتشردين

كغد اللصوص الخائفين

ماذا أريد..!؟

لصرخت بالظل الذي يهتز في خجل مهين

لصرخت بالوجه الحزين

وبكل ما حملته هاتيك السنين

ماذا تريد..!؟

ولعدت أضحك مثلهم..

كالآخرين

أنت التي لا تدركين

ماذا أريد

لم تسألين

عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين[1]

فالمقدمة التي استهل بها الشاعر قصيدته تكررت في الخاتمة بصورة أخرى، معززة في ذلك الكثير من المفردات مع الحفاظ على أشكالها الصوتية وأبعادها الدلالية.

ويمكن تقديم بيان إحصائيّ بسيط يشكل مقابلة بين المقدمة والخاتمة:

المقدمة		الخاتمة
أنت التي لا تدركين **ماذا أريد**	⟷ ⟷	**أنت التي لا تدركين** **ماذا أريد**
ماذا يريد..!؟	⟷	**عما أريد** **أنا لا أريد**
قلت لآخرين **مثل الآخرين**	⟷	**مثل الآخرين**

يكشف هذا البيان الإحصائيّ البسيط حجم التكرار المتوازن بين المقدمة والخاتمة، بما يؤكد دائرية التكرار وما ينتج عنها من قيم إيقاعية نابعة من التردد المتباين للأصوات المتجانسة. ففي حين تتكرر الجملة الأولى نفسها (أنت التي لا تدركين /ماذا أريد) في المقدمة والخاتمة بلا زيادة أو نقصان من حيث الوضع والتركيب، فإنّ الفعل (يريد) يتكرّر مرة واحدة في المقدمة ومرتين في الخاتمة (أريد/ لا أريد). وعلى العكس من مفردة (الآخرين) التي تتكرر مرتين في المقدمة ومرة واحدة وفي الخاتمة.

يعمل هذا التباين المنتظم في توزيع مفردات التكرار على تحقيق تجانس إيقاعيّ بين المقدمة والخاتمة يشكل هذه الصورة الدائرية للتكرار.

---

(1) ديوان بلند الحيدري: 260-262.

أمّا التكرار الدائريّ الذي جاءت عليه قصيدة (المطر) للشاعر أمل دنقل فقد خضع لمستوى إيقاعيّ أكثر تدفقاً، بحكم التقفية السطرية المتلاحقة التي وفرت صوتية أكبر لتردد التكرار:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

* * *

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات حب

ضيعه الزمان

لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان

قلب ينام في سهم

وكلمتان

تغيب في عناق

جنبي.. فراشتان

وأنت ياحبيبتي

طير على سفر

* * *

ويرحل المطر

ويذبل الشجر

ويغمر الغبار النقوش والصور

* * *

وتهبط الأحزان

فتحمي الألوان

والقلب

والخطوط العرجاء

والأسمان

وينخر السوس القديم في العيدان

وتحل الطيور الزرق

بلا عنوان

تسأل عن هوانا

تسأل عما كان

..ما كان يا حبيبتي

حلم، وقد عبر!.

* * *

وينزل المطر

ويرحل المطر

وينزل المطر

ويرحل المطر

والقلب يا حبيبتي

مازال ينتظر[1]

ففي المقدمة يتكرر حرف العطف (الواو) في سطورها الثلاثة ينتهي الأول بمفردة العنوان نفسها (المطر)، في حين ينتهي السطر الخامس بالفعل المضارع (ينتظر)، وبذلك يفتح التكرار الدائريّ في جزئية – المقدمة والخاتمة- بواو العطف، ويغلق بصوت (الراء) المقفل.

ويمكن من أجل توضيح التكرار الدائريّ في القصيدة استخدام هذا الإحصاء

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 57-59.

البيانيّ الذي يكشف عن علاقات هذا التكرار وأشكاله وطبيعة توزيعه:

المقدمة

و	ينزل		المطر
و	يغسل		الشجر
و	ينقل	الغصون الخضراء	بالثمر

الخاتمة

و	ينزل	المطر
و	يرحل	المطر
و	ينزل	المطر
و	يرحل	المطر
و	ينتظر	القلب بأحسن مازال

التكرار هنا أكمل دائريته على نحو واضح في سياق التكرار الحرفيّ (واو العطف)، والتكـرار الفعـليّ (ينزل/ يرحل)، والتكرار الاسميّ (المطر)، وبذلك يكون قد حقّق تنوعاً إيقاعياً نابعاً من بنية التكرار نفسها.

2- 5- **تكرار اللازمة:**

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعريّ أو جملة شعرية، تشكّل بمستوييها الإيقاعيّ والـدلاليّ محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة.

يتكرّر هذا السطر أو الجملة بين فـترة وأخـرى عـلى شـكل فواصـل تخـضع في طولهـا وقـصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القـصيدة مـن جهـة أخـرى. وقـد تتعـدّد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتـأثير. يمكـن أن يـأتي تكـرار اللازمـة على نمطين: الأول هو اللازمة القبلية، والثاني هو اللازمة البعديـة. تعتمـد اللازمـة القبليـة عـلى ورودهـا في بداية القـصيدة واسـتمرار تكرارهـا في بـدايات مقاطعهـا بحيـث تـشكل مفتتحاً يلقـي بظلالـه الإيقاعيـة والدلالية على عالم القصيدة.

لـو تفحـصنا قـصيدة الـشاعر محمـد الـسرغيني (إذا تـشاء المدينـة) لرأينـا أن اللازمـة التـي

تتكرر فيها هي لازمة قبْلية:

مدينة النجوم

مدينة تغوص في النجوم

والناس في دروبها

في ملتقى شهوبها

تظلمهم مخالب العقاب

ويسعلون

كأنهم في ظلمة احتضار

ومن وراء عمرهم

ينحسر النهار

وتنطفئ أعينهم

كأنها ضباب

* * *

مدينة النجوم

مدينة بلا رؤى

مدينة تهيم

في موجة لا تنتمي إلى البحار

في موجة عقيمة بلا محار:

الظل في أغصانها لا لون له

والعطر مات شوقه

على سعير مزبلة

وكلما توقف الزمان

ينوء تحت عبئها

يعب ما في فيئها

من الشجن

يمسخها الدخان

ويصفع الـلـهيب

بسوطه الوجوه

فتفتح المدينة الأبواب

للغريب

فيضؤل الزمان

ويشحب المكان

* * *

مدينة الوجوم

مدينة بلا خموم

إذا تشاء ينطق الخرس

فيورق البكور في ربوعها

وينطفي الغلس[(1)]

تتكرر اللازمة في بداية القصيدة، ثم في بدايات المقاطع اللاحقة وبالـشكل الـذي يوضـحه المرتـسم الآتي:

المقطع الأول:

مدينة	النجوم
مدينة	يغوص في النجوم

المقطع الثاني:

مدينة	النجوم
مدينة	بلا رؤى

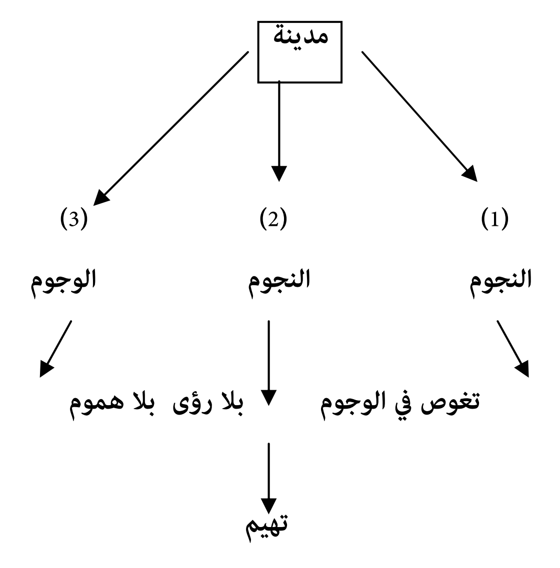
(1) جريدة (العلم الثقافي)، 5 يونيو 1964، الرباط.

مدينة	تهيم

المقطع الثالث:

مدينة	الوجوم
مدينة	بلا هموم

فاللازمة المركزية في التكرار هي مفردة (مدينة)، تتكرر مـرتين في المقطـع الأول، وثلاثـاً في المقطـع الثاني، ومرتين في المقطع الثالث، وتأخذ شكلاً محورياً في المقاطع الثلاثة:



غير أنها تتحـول مـن (مدينـة النجـوم) في المقطعـين الأول والثـاني إلى (مدينـة الوجـوم) في المقطـع الثالث، بعد أن تتحوّل تحوّلاً دلالياً إلى هذا المعنى من (تغوص في النجوم/ بلا رؤى/ تهيم)، وبقيت اللازمـة محتفظة باتساقها الإيقاعيّ، عبر محافظتها على تقفية سـطرية واحـدة في المقـاطع الثلاثـة، مـما أفـضى إلى سكونية واضحة في فضاء القصيدة الموسيقيّ.

أمّا اللازمة البعدية فإنها تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتـشكّل بهـا اسـتقراراً دلاليـاً وإيقاعيـاً، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة.

وغالباً ما تجيء مثل هذه القصائد ذات وحدة تقفوية تنبع أساساً مـن تقفيـة اللازمـة نفـسها، لمـا يحققه ذلك من اتساق موسيقيّ ينتظم عموم القصيدة، كما يمكن أن يلاحـظ في قـصيدة (يهـوذا) للـشاعر عبد العزيز المقالح على سبيل المثال:

أنكرني وقد رآني مرة، ومرة في وضح النهار

كان رفيقي

كم حملت حزنه معي

وفي السجون كم نظمنا أجمل الأشعار

في قصة أكلنا

وانتظرنا في الظلام رحلة القطار

ناديت باسمه حين بدأ

لم يلتفت

ألقى على حذائي نظرة وسار

* * *

ماذا أثار رعبه؟

حين رآني هم راجعاً

تعثرت أقدامه

الوجه كان لامعاً

والجيب كان لامعاً

وكنت أبدو جائعاً

فلاذ بالفرار

ألقى على حذائي نظرة وسار

كان ضميري عامراً بالحب والصفا

بالنور والوفا

ولم يكن يعاني أي جوع

فامتلأ المكان بالأحزان والدموع

وابتلع الطريق جنة الصديق

أطلت في غباره التحديق

وصرت أسأل اللـه له الشفا

كيف استدار؟

كيف طار!

ألقى على حذائي نظرة وسار[1]

تنقسم القصيدة على ثلاثة مقاطع تنتهي جميعها باللازمة البَعدية (ألقى على حذائي نظرة وسار)، وهي لازمة تخضع لحركة فعلية واضحة، إذ أنها تقع بين فعلين (ألقى – سار). وفي الوقت الذي تسيطر فيه اللازمة تقفوياً على جزء مهمّ من المناخ الموسيقيّ للمقطع الأول، من خلال التناغم التقفويّ الواضح والحاصل في (النهار – الأشعار- القطار- سار)، فإنّ هذه الهيمنة تضعف في المقطع الثاني لتظهر في نهايته فقط (الفرار –سار)، وفي المقطع الثالث أيضاً(استدار –طار- سار).

ويبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار اللازمة –سواء على المستوى الدلاليّ أو الإيقاعيّ– أنّ اللازمة القبلية تؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأنّ دخولها في بنية القصيدة وطبيعة عملها، إذا ما وُظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيلياً –يستدعي نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة، بما يؤمّن إنجازاً واضحاً ومصيرياً بالنسبة لها لأنّ موحياتها ترشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها. على العكس من اللازمة البَعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهايات مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نَتجيّة، إلى الدرجة التي قد تبدو في بعض الأحيان زائدة كما هو الحال في قصيدة المقالح، إذ إنّ الاستغناء عن اللازمة في المقطعين الثاني والثالث من دون تأثير كبير في البنية العامة للقصيدة، فدورها هنا في أفضل أحواله هو دور إيقاعيّ مجرّد يستكمل مناخاً موسيقياً مرسوماً للقصيدة.

2- 6- **التكرار التراكميّ:**

يتحدّد التكرار التراكميّ في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها

---

(1) ديوان عبد العزيز المقالح، 361-362.

الملفوظ لتكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منـتظم، لا يخضع لقاعدة معيّنة سوى لوظيفة كلّ تكرار وأثره في صـياغة مـستوى دلاليّ وإيقـاعيّ محـدّد، ودرجـة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها. فمن هذه القراءات ما يقتصر عمله على مقدمة القصيدة، ومنها ما يقتصر عمله عـلى فاتحتهـا أو وسـطها، ومنهـا مـا يشمل عموم المساحة اللغوية للقصيدة.

وفي مقدمة ما يحققه هذا النوع من التكرار هو التنوع الإيقاعيّ الناتج عن تكرار تجمّعات صوتية بعينها، كما يمكن ملاحظته على سبيل المثال في قصيدة (لن أعود) للشاعر شاذل طاقة:

سوف أمضي في طريقي

فاتركيني

ودعيني سائراً وحدي... لقد ضلّ رفيقي!

شئت أن أذهب وحدي... فدعيني

أنا قد أقسمت.. بالماضي السحيق!

وبعينيك.. وبالحب الطليق!

لن أعود!..

سوف لا يسمع هذا الدرب خطوي..

لا ولن يقلق بعد اليوم.. أجفان السماء!..

لقد اخترت طريقي.. سوف أهوي

ظامئ الروح.. إلى قعر الفناء!..

وإلى حبك يا دنيا شبابي....

لن أعود..

فلقد أدركت أني..

كنت أجري خلف أوهام السراب

وقضيت العمر مجنون التمني!

عبد أحلامي الكذاب!

سوف أمضي.. صوب هاتيك اللحود..

وإلى حبك.. والماضي البعيد..

لن أعود..

لقد اخترت طريقي.. فاتركيني

سوف أنسى قصة الماضي الدفين

وأماسي.. وما توحي من اللحن الحزين..

وأحاديث هوانا.. وتهاويل الحنين...

وخرافاتي.. ووهمي.. وجنوني!

فاتركيني..

لن أعود..

وسأحيا.. من جديد!

لن أعود!..[1]

إذ تتكرر حروف وأفعال وجمل بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكلّ نوع من أنواع التكرار.

ويمكن إجراء مخطّط إحصائيّ يكشف نسبة ومستوى تراكم هذه التكرارات وأثرها الدلاليّ والإيقاعيّ:

(1) المجموعة الشعرية الكاملة: 87-89.

تكرار خماسي	
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود

تكرار رباعي
لقد
لقد
لقد
لقد

تكرار ثلاثـــــــي		
طريقي	اتركيني	الماضي
طريقي	اتركني	الماضي
طريقي	اتركني	الماضي

تكرار ثنائي
دعيني دعيني
وحدى وحدى
أمضي أمضي

التكرار الأول الذي احتل مساحة مهمة من تراكمية التكرار في القصيدة هو جملة العنوان (لن أعود)، التي تكرّرت على شكل لازمة ست مرات، ابتداء من عنوان القصيدة حتى خاتمتها، وبذلك فرضت نسقاً إيقاعياً موحداً احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولّدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة، كما فرضت نسقاً دلالياً أيضاً، إذ إنّ كلّ التكرارات الأخرى وبغض النظر عن مستوى تراكميتها تعمل دلالياً في دائرته ولا تكاد تخرج عنه. وبهذا فإنّ التراكم التكراريّ في القصيدة كان يعمل إيقاعياً ودلالياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحّدة.

ويمكن أيضاً فحص قصيدة (القمر والمدينة) للشاعر محمد مفتاح الفيتوري ضمن الإطار التحليليّ نفسه:

كان قلب الحديقة يركض

مختبئاً في الظلام

والحديقة أرخت ستائرها كي تنام

وتدلى القمر

ذلك العاشق الملكي محب السهر

ومضى يتسلق سور الحديقة

كان نصف إله، ونصف بشر

كان كل العذاب، وكل القدر

.. وأطلت عليه عيون الحديقة

عارياً داهمته عيون الحديقة

- يا قمر

عارياً يا قمر

أعمق الحزن حزن الحقيقة.

* * *

واستحال القمر

حجراً ميتاً تحت سور الحديقة[1]

تخضع القصيدة لتكرارات مختلفة تشكّل النسبة العظمى منها مفردتا العنوان المتعاطفتان (القمر: الحديقة)، إذ تتكرّر مفردة (الحديقة) سبع مرات ومفردة (القمر) خمس مرّات، كما هو واضح في المخطط الآتي لمستويات التكرار:

تكرار سباعي
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة

خماسي
القمر
القمر
القمر
ياقمر
ياقمر

ثلاثي
كان
كان
كان

ثنائي	
سور	عيون
سور	عيون
نصف	عاريا
نصف	عاريا
الحزن	
حزن	

ينطـوي هــذا التكــرار التراكمــيّ لمفــردتي (الحديقــة/ القمــر) بخاصــة - فـضلاً عــن تحقيــق

(1) ديوان محمد الفيتوري، مجلد1: ص603-604.

التوازن الإيقاعيّ –على علاقة زمكانية بين دلالة القمر (الزمنية) ودلالة الحديقة (المكانية) ذات أداء متبادل، إذ تعمل مفردة (القمر) على منح مفردة (الحديقة) صفات تشخيصية تؤهلها لصنع زمن خاصّ للقصيدة، وتنتهي مفردة (القمر) إلى مستقرّ مكانيّ يتحوّل به إلى مكان أيضاً وهذا التحوّل الدلاليّ يحقق لصورة القصيدة الشعرية إيقاعاً خاصاً.

3- **المزاوجة الموسيقيّة:**

تعرّضت القصيدة الحديثة إلى منعطفات مهمة في تشكيل موسيقاها مما لم تعرفه قصيدة الوزن ولم تشهده بحكم عوامل كثيرة، لعلّ في مقدمتها الطبيعة المرنة للشكل الشعريّ الحديث وقد تمحورت هذه الانعطافات حول نماذج من المزاوجة الموسيقية، سواء بين بحر شعريّ وبحر شعريّ آخر، أو بين الشعر والنثر، أو بين الشكل الحديث (التفعيلة) والشكل القديم (الوزن)، مما أضفى عليها قيماً موسيقية جديدة أهّلتها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها.

ويمكن في هذا السبيل حصر أكثر هذه النماذج حضوراً وأهمية في القصيدة الحديثة بما يأتي:

3- 1- **التداخل العروضيّ:**

إنّ الأوزان الشعرية بوصفها الأساس الموسيقيّ الأكثر استقلالية الذي تقوم عليه القصيدة العربية، استطاعت أن تهيمن على البنية الموسيقية لهذه القصيدة زمناً طويلاً. وإذا ما فحصنا التطوّر الذي حصل في طريقة استخدامها حتى ما قبل ظهور الثورة الشعرية العربية نهاية الأربعينيات، فإننا سنخفق في الوصول إلى ظواهر عامة كبيرة يمكن التعويل عليها ودراستها.

غير أنّ هذه الهيمنة تعرضت إلى شرخ كبير بعد الثورة الشعرية آنفة الذكر، إذ اختلف النظام الموسيقيّ تماماً على أثر التوزيع الحرّ للتفعيلة على مساحة القصيدة واستثمار الترخّصات العروضية استثماراً حياً وديناميا. إلّا أنّ ذلك أدى في الوقت نفسه إلى الاقتصار على البحور الصافية (أحادية التفعيلة) من دون البحور المركبة –إلّا في حدود ضيّقة- .

وما لبثت النزعة التجريبة عند شعراء القصيدة الحديثة أن اهتدت في ضوء الحسّ الموسيقيّ الـذي يمتلكه الشعراء للبناء المركّب في قصيدة الوزن، إلى محاولة إيجاد تداخل عروضيّ بـين بحـرين أو أكـثر، مـن أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة. لكنّ هذه الحريـة في الاسـتخدام لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إنّ الانسجام الـذي يجـب أن يتحقـق بـين الدلالـة والـوزن الـشعريّ، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزنيّ[1]، وسلاسة الانتقال إيقاعياً كلها، عوامـل مـن الواجـب حـضورها في مثـل هذه المزاوجة الموسيقية.

ذلك لأنّ ((التغيّر في الـوزن يـصاحبه تغـيّر في كياننـا))[2] بوصـفنا شركـاء في صـناعة فـضاء متكامـل لتجربة القصيدة، بمعنى أنّ الانتقال الوزنيّ ليس ضرورةً شكلية مجرّدة، نابعة مـن رغبـة الـشاعر في إضـفاء تطوّر جديد على الشكل الموسيقيّ لقصيدته، بل يفترض أن يكون هذا الانتقال ((مصحوباً بالانتقال المعنويّ أو الشعريّ))[3].

إنّ تعـدّد الأوزان يعنـي تعـدّد وسـائل التعبـير عـن التجربـة المعقـدة المتـشابكة التـي يعيـشها شاعرنا المعاصر، إذ إنّ أولى موجبات هذا التعدّد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربيـة الحديثـة نحـو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفـة ومتباينـة قـادرة عـلى التعبـير عـن طبيعـة الصراع والتعقيد الـذي تنطـوي عليـه تجـارب الـشاعر[4]، وفـضلاً عـن ذلـك فـإنّ هـذا التـداخل العـروضيّ يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة كما يوفر في الوقت نفسه ((إمكانيات موسيقية تـساعد عـلى تلوين المعاني والعاطفة، حيـنما يـصبح المعنـى والموسـيقى شـيئاً واحـداً لا يمكـن فـصلهما في القـصيدة))[5]

---

(1) مارك شودر وآخـرون، أسـاس النقـد الأدبي الحـديث، ترجمـة: هيفـاء هاشـم، مطـابع وزارة الثقافـة والـسياحة والإرشـاد القومي، 1966، دمشق: 69-70.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث: 51.

(3) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: 59.

(4) نفسه، ص62/ وانظر: د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 1978، القاهرة: 185.

(5) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 229.

مما يزيد من قدرتها الإبداعية على طريق تحقيق شعريتها الكاملة.

لو تفحصنا القصيدة الموسومة بـ (مذكرات الصوفي بشير الحافي) للشاعر صلاح عبد الصبور لاكتشفنا تنوعاً عروضياً واضحاً في مقاطعها الخمسة.

في الوقت الذي يجيء فيه المقطع الأول على (البحر السريع)، والمقطع الرابع على (الوافر)، فإنّ المقاطع الثلاثة الأخرى –الثاني والثالث والخامس- تأتي جميعها على (الخبب):

-1 -

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا.. بكا

حين فقدنا هدأة الجنب

نام على الوسائد

شيطان بغض فاسد

معانقي، شريك مضجعي، كأنما

قرونه على يدي

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهت أجنة الحبالى في البطون

الشعر ينمو في مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

- 2 -

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف...

وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب في الرمل كلام

- 3 -

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تناجزني بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منيه

فإذا ركبت كلاماً فوق كلام

من بينهما استولدت كلام

لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً

وتمنيت الموت

أرجوك..

الصمت...

الصمت!

-4 -

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

ولو ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك أن ما نقلناه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الـلـه، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

لأنك حين أبصرتنا لم نحل في عينيك

تعالى الـلـه، هذا الكون، لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت

-5 -

شيخي (بسام الدين) يقول:

(يا بشر.. اصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء)

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كأن الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً،...

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

قل لي.. (أين الإنسان.. الإنسان؟)

شيخي بسام الدين يقول:

(اصبر.. سيجيء

سيهل على الدنيا يوماً ركبه)

يا شيخي الطيب!

هل تدري في أي الأيام نعيش؟

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

مضى ولم يعرفه بشر

حفر الحصباء، ونام

وتغطى بالآلام..[(1)]

عنوان القصيدة (مذكرات/ بشر الحافي)* يحيل على نمط تركيبيّ خاصّ للقصيدة،

(1) ديوان صلاح عبد الصبور: 263-269.

يقترب من السيرة التي تفرض تنوع فصولها على مقاطع القصيدة.

يبدأ المقطع الأول من القصيدة بداية ظرفية باستخدام ظرف الزمان (حين) الذي يتكرّر خمس مرات في هذا المقطع ليفرض عليه هيمنة ظرفية، ويتكرّر حرف الجزم (لم) ثلاث مرات متتالية في الأسطر الثالث والرابع والخامس، كما يتكرّر الفعل (فقدنا) خمس مرات أيضاً.

هذه التكرارات التي تتضامن وتنسجم تماماً مع مفردات القصيدة الأخرى، تسهم في حصر فعالية المقطع الدلالية في دائرة الضيق والتشاؤم والخيبة المتولدة من ضعف صلة المخلوق بالخالق. لذلك يأتي (البحر السريع) الذي نهض عليه المقطع عروضياً مستوعباً لهذا التشكيل الدلاليّ وقابلاً لاحتوائه والتفاعل معه.

اتّسمت أسطر المقطع الشعري بالقِصَرِ النسبيّ، لهذا جاءت على شكل برقيات أو إضاءات سريعة متلاحقة لا تسمح بالتلبث أو الهدوء.

يتحوّل المناخ الشعريّ في المقطع الثاني إلى التحديد والحصار الذي يتمظهر على شكل حوار مقطوع (قادم من طرف واحد)، ومعزّز بأفعال أمريّة متلاحقة تلاحقاً مباشراً تبدأ بها السطور الشعرية الأول للمقطع ((احرص –احرص- احرص- احرص- قف- تعلق))، وتنتهي بأفعال ساكنة (تسمع –تنظر- تلمس- تتكلم) منفية كلها بـ ((إلّا)) تعبّر عن مصادرة الحواس وإعدام قدرتها على الإنجاز.

تتحرك كلّ هذه العلاقات اللغوية التي تفضي إلى مستوى دلاليّ موحّد بإيقاع (الخبب) بحركاته القصيرة المتجانسة، إذ تستمر هيمنته أيضاً على المقطع الثالث الذي يحظى بانفراج بسيط في انحسار دور المناخ الأمريّ، وتحوّله إلى مناخ وصفيّ مشفوع بلغة ((حكمية((أشبه ما تكون بالوصايا أو درس من دروس المتصوفة، لهذا جاءت الحركة

(*) أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سماعاً كثيراً، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوماً في السوق، فأفزعه الناس فخلع نعليه، ووضعهما تحت أبطه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين/ الديوان: 261.

التي تحكم المقطع الثالث أكثر سهولة، وإيقاعها أكثر سرعة، وهذا ما يفسر -على المستوى العروضيّ- تفوّق التفعيلات الزاحفة زحاف الخبن ((فعلن ب ب-)) في المقطع الثالث، وتفوّق التفعيلات الزاحفة زحاف الإضمار ((فعلن - -)) في المقطع الثاني، مما يسمح لإيقاعات المقطع الثالث ضرورةً بفضاء إيقاعيّ وحركيّ أكثر سعة ومرونة وتدفقاً عما هي الحال في المقطع الثاني.

أمّا في المقطع الرابع فإنّ الحال تختلف بل تتغيّر تغيراً واضحاً، إذ تصعد الغنائية، ويتحوّل ذلك الهدوء الإيقاعيّ السابق إلى تدفّق إيقاعيّ، وتسيطر لغة السرد والوصف، وتطول الجمل الشعرية بما يناسب الحال ومكوناتها وآفاقها.

هذا المقطع أشبه ما يكون بأغنية من أغاني المتصوفة التي تدعو إلى اعتزال الدنيا الفانية الزائفة التي لا يمكن إصلاحها. والبحث عن الموت (المخلّص) الذي يمثل عندهم الحقيقة.

هذه الأفكار والصيغ والعلامات والدلالات تتحرّك في الأفق الموسيقيّ للبحر (الوافر) الذي تهيمن على جزء كبير من مساحته الإيقاعية التفعيلة الزاحفة (مفاعلين ب - - -) وهي تفعيلة الهزج. غير أنّ هذا التدفّق الإيقاعيّ ما يلبث أن يهدأ في المقطع الخامس والأخير، حيث يظهر وجه الراوي (بشر) ناقلاً الحوار مع شيخه (بسام الدين) الذي يعبّر حديثه عن الحكمة والتجربة والوعي الحادّ بحقائق الأشياء، بواطنها وظواهرها.

وتستمر لغة المقطع بواقعها المشحون بالحسّ الصوفيّ، وتعود تفعيلة (الخبب) لتنظم المسار الموسيقيّ للمقطع.

يتمحور هذا المقطع في بحث المتصوف عن (الإنسان الإنسان) عبر الحوار الصوفيّ مع شيخه، وتطرح هذه المعادلة الصوفية نماذج الإنسان المطروحة في الدنيا الزائلة والصراع المستديم بين هذه النماذج تحت قاعدة البقاء للأقوى.

فهناك (الإنسان الأفعى -الإنسان الكركي- الإنسان الثعلب- الإنسان الكلب- الإنسان الفهد)، وفي خضم هذه المعادلة التي يجري التنافس والصراع الدنيويّ فيها بين هذه النماذج الإنسانية التي يطرحها المقطع، يغيب وجه (الإنسان الإنسان) لأنّ زمنه قد ولى، وما نعيشه ليس سوى هامش زمنيّ (اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس من

الشهر الثالث عشر)، لتصل المحاورة إلى نتيجة أنّ (الإنسان الإنسان) ليس سوى المتصوف نفسه الذي ينعى على الإنسان الذي يعيش في هامش الزمان صراعه الدنيويّ ولهاثه وراء زيف الحياة الفانية.

هذه القناعات التي يتحرك فيها المنطق ويؤثثها بلغته وأسلوبه لا تحتاج قدراً كبيراً من الغنائية، ومن ثمّ إيقاعاً عالياً، وذلك لأنّ بنية المقطع بنية درامية تتطلب هدوءاً إيقاعياً منضبطاً، وهذا ما وفرته إيقاعات ((الخبب)) التي سارت على نحو متوازن مع درامية المناخ الشعريّ حتى نهاية القصيدة.

3- 2- **التداخل الشكليّ:**

يعمد الشاعر الحديث أحياناً إلى إيجاد نوع من التداخل الشكليّ بين الشكلين (التفعيليّ والوزنيّ)، في محاولة منه لتحقيق مزاوجة موسيقية على المستوى السمعيّ، إذ إنّ قصيدة الوزن تعمل دائماً على خلق غنائية عالية لا يخطئها السمع بحكم طبيعة مقومات نظمها القائمة أساساً على ذلك، في حين تحقق قصيدة التفعيلة لوناً من الدرامية[1] التي تقوم على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الدلاليّ والمستوى الإيقاعيّ مما يجعلها أقلّ غنائية وذات واقع موسيقيّ أقلّ هدوءاً بما يناسب طبيعة التجربة ومراحل نموها المتعددة.

لذلك فإنّ هذا التداخل الشكليّ أو التناوب ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة (قصيدة التفعيلة)، لأنّ الانتقال من الشكل التفعيليّ إلى الشكل الوزنيّ يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكليّ في القصيدة، ومن ثم التقليل من حدّة المسار الإيقاعيّ الموحّد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقيّ.

وكذلك الحال في الانتقال المعاكس من الشكل الوزنيّ إلى الشكل التفعيليّ، وهو يزيد من حدّة المسار الإيقاعيّ ويصعّد من غنائية القصيدة كما هي الحال في قصيدة

(1) حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 112.

(ليلى) للشاعر بدر شاكر السياب[1] التي تبدأ بثمانية أبيات من الشكل الوزنيّ يفتتح بها القصيدة:

قرب بعينيك مني دون إغضاء ... وخلني أتملى طيف أهوائي

أبصرتها؟ كادت الدنيا تفجر في ... عينيك دنيا شموس ذات آلاء

أبصرت ليلى فلبنان الشموخ على ... عينيك يضحك أزهاراً لأضواء

إني سألثمها في بؤبؤيك كمن ... يقبل القمر الفضي في الماء

ليلى! هواي الذي راج الزمان به ... وكاد يفلت من كفي بالداء

حنانها كحنان الأم دثرني ... فأذهب الداء عن قلبي وأعضائي

أختي التي عرضها عرضي وعفتها ... تاج أتيه به بين الأخلاء

عرفتها فعرفت الله عن كثب ... كأن في مقلتيها درب إسرائي

ليلى هواي مناي شعري

روحي الأعز علي من روحي وآمالي وعمري

حملته نحو مدى السماء

حملت ضفيرتها، هوائي كأنها أمواج نهر

نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلة

فأنا فتى أتصيد الأحلام يا لك من فراشات خضيلة

أتصيد الأشعار فيها والقوافي والغناء

أوتذكرين لقاءنا في غرفة للداء فيها

---

(1) وانظر على سبيل المثال: قصيدتي (الرحلة ابتدأت) و (رثاء المالكي) لأحمد عبد المعطي حجازي، الديوان: 284، 306، و (مجنون بين الموتى) لأدونيس، الآثار الكاملة، مجلد 1: 273، و (عن المسألة كلها) لسعدي يوسف، الأعمال الشعرية: 186.

ظل كظل الليل يخفق ساكنيها

لكننا بالشعر حولناه زرعاً من ضياء

بالحب أزهر واللقاء

ما كان أحلى حبنا العربي حب كثير وجنون قيس

التبغ صحرائي أهيم على رفارفها الحزينة

وهناك نبني خيمتين من التأسي

((لـــيلى منـــاد دعـــا لـــيلى فخـــف لـــه   نـــــشوان في جنبـــــات القلـــــب عربيـــــد

كـــسا النـــداء اســـمها ســـحراً وحببـــه   حتـــى كـــأن اســـمها البـــشرى أو العيـــد

هـــــل المنـــــادون أهلوهـــــا وأخوتهـــــا   أم المنـــــادون عـــــشاق معـــــاً ميـــــد

أن يـــــشركوني في لـــــيلى فـــــلا رجعـــــت   جبـــال نجـــد لهـــم صـــوتاً ولا البيـــد((

ليلى تعالي نقطع الصحراء في قمراء حلوة

متماسكين يداً إلى يد من نحب

وترف في الأبعاد غنوة

للرمل همس تحت أرجلنا بها، للرمل قلب

يهتز منها أو ينام وللنخيل بها أنين

وتهر عن بعد كلاب يالغيم من نباح

هيهات يعشقه سوى غبش الصباح

فأنا وأنت نسير حتى تتعبين

((ماء أريد أليس في الصحراء غير صدى وطين؟))

وتكركر الصحراء عن ماء وراء فم الصخور

فأظل بالكفين أسقيك المياه فترتوين

أسقي صداك فترتوين

أو تذكرين لقاءنا في كل فجر

وفراقنا في كل أمسية إذا ما ذاب قرص

الشمس في البحر العتي

تأتين لي وعبير زنبقة يشق لك الطريق فأي عطر!

وتودعين فتهبط الظلماء في قلبي ويطفئ نوره القمر الوضي

فكأن روحي ودعتني واستقلت عبر بحر

وأظل طول الليل أحلم بالزنابق والعبير

وحفيف ثوبك، والهدير

يعلو فيغرق ألف زنبقة وثوب من حرير[1]

تقوم القصيدة على التشكيل الصوريّ المستند موسيقياً إلى (البحر البسيط) في أبياته الثمانية الأول، والبسيط كما هو معروف ((بحر راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغيّر موجيّ ارتفاعاً وانخفاضاً))[2]، فضلاً عما تولّده القافية الموحدة التي تنتهي بالهمزة المشبعة بالكسر من غنائية عالية تتناسب تماماً مع روح العاطفة المتحرّكة على مساحة الأبيات جميعاً، ومع شفافية اللغة ورقّتها.

الدائرة الدلالية التي يتحرّك بها هذا المفتتح الوزنيّ دائرة ضيّقة نسبياً، لا تتعدى الوصف والمناجاة وتقرير حال شعرية محددة، لكنّ هذه الدائرة ما تلبث أن تتسع باتساع حركة العاطفة وتغيّر المسار النفسيّ والتعبيريّ في القصيدة، بعد أن تنتهي مهمة الشكل الوزنيّ الاستهلالية، منعطفة إلى الشكل التفعيليّ في سياق الابتداء بسطر شعريّ (ليلى هواي مناي شعريّ) كأنه عنوان جديد للقصيدة، ويبدأ عروضياً بتفعيلة (مستفعلن - - ب -) وهي التفعيلة نفسها التي يبدأ بها البسيط، لذلك فإنّ الانتقال كان سهلاً من الناحية الإيقاعية ولم يولّد أيّ اختلال أو نبوّ، ليتحوّل بها البحر الشعريّ من ((البسيط))

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 720-723.

(2) د. عبد الرضا علي، العروض والقافية: 109.

إلى ((الكامل)) المعروف بسعة فضائه ولينه وانسيابيته وغنائيته ووضوح تنغيمه[1].

إلّا أنّ الغنائية هنا إذا ما قيست بالمقطع الوزنيّ الاستهلاليّ فإنّها أقلّ تدفقاً وانسيابية، وذلك لأنّ المحاورة الشعرية انتقلت من محاورة((أنا الشاعر)) مع ((الغائب)) في الشكل الوزنيّ، إلى محاورة مع ((المخاطب)) في الشكل التفعيليّ، ومن لغة قيمية تصفُ، إلى لغة واقعية تحدّد فعلاً ومكاناً للعمل الشعريّ، ومن الفعل الأحادي إلى الفعل المشترك، ومن وضع نفسيّ تأمليّ إلى وضع أكثر عملية ووضوحاً وإنجازاً.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى الشكل الوزنيّ مرّة ثانية بأبيات أربعة يضعها الشاعر بين قوسين صغيرين مما يجعلها أشبه ما تكون بجملة اعتراضية، إذ كان الشاعر يستدعي ((ليلى)) استدعاء المخاطبة الحاضرة، بهدوء إيقاعيّ واضح يرتفع ويتدفّق بهذه النقلة المفاجئة إلى الشكل الوزنيّ، الذي يجيء في القصيدة وكأنه مقطع شعريّ معلّق على محيطها، يؤثر في مساراتها ولا يدخل عالمها دخولاً إجرائياً، مستغلاً كلّ ما يمكن أن يمنحه ((البحر البسيط)) من رشاقة وغنائية وانطلاق.

لذلك فإنّه بمجرد انتهاء الأبيات الأربعة فإنّ القصيدة تستأنف شكلها التفعيليّ وكأن هذه الأبيات غير موجودة أصلاً، لأنّ التلاحم الشعريّ لغوياً وإيقاعياً ودلالياً واضح تماماً بين ما قبل دخول الشكل الوزنيّ وما بعده، إذ يستمر الشكل التفعيليّ في تقرير غنائيته الهادئة التي تتلون إيقاعاتها بتلوّن القوافي.

ويمكن ملاحظة أنّ التداخل الشكليّ بوصفه نموذجاً من نماذج المزاوجة الموسيقية التي تستهدف بالدرجة الأساس كسر حدة الرتابة الموسيقية في القصيدة الحديثة، قد فقد إثارته في المرحلة الشعرية الراهنة، ونادراً ما لجأ إليه شعراء اليوم، وذلك بسبب محدودية إنجازه وبعده قليلاً عن جوهر العمل الشعريّ. على العكس من التداخل العروضيّ الذي ما زال يحظى باهتمام أكثر الشعراء لما فيه من قدرات ثريّة وعميقة في رفد القصيدة الحديثة بعناصر جديدة، يمكن أن تسهم في تعميق شعريتها وإثراء طاقاتها الإبداعية الخلاقة.

---

(1) العروض والقافية: 38.

3- 3- **التضمين النثريّ:**

منح الشكل الجديد للقصيدة العربية الحديثة -وما ينطوي عليه من حرية في تجريب وسائل تعبير مختلفة وتطويرها- فرصاً كبيرة للشاعر العربيّ الحديث من أجل استثمار طاقاته المبدعة، نحو دفع قصيدته إلى أقصى مراحل التطور بما يناسب التجربة والعصر معاً. وكان من أبرز أشكال المزاوجة الموسيقية التي اهتدى إليها الشاعر الحديث هو ما يدعى بـ ((التضمين النثري)) أو الاختلاط، أي مزج الشعر بالنثر بوصفه إحدى الوسائل المهمة العاملة على ((كسر حدّة المهيمن العروضيّ على البنية الإيقاعية))[1] فضلاً عن مهمتها الدلالية.

إذ على الرغم من أنّ الشعر يحاول دائماً ((أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وأنّ موسيقى الشعر هي التي تمكّنه من الوصول إلى تلك المعاني[2] بما تمتلكه من قدرات استثنائية في التوصيل. إلّا أنّ النثر داخل كيان القصيدة يأتي مشحوناً ((بقوى التوضيح النثريّ الفعّال الذي يخدم وجهة القصيدة ومدلولها الأخير))[3]، فضلاً عما يحققه الانتقال من الشعر إلى النثر من قدرة على نقل ((ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعاليّ إلى حالة الهدوء النسبيّ، تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثريّ أو أسطر نثرية، إذ إنّ للغة الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية))[4].

ومع ذلك فإنه ليس بالإمكان حصر وظائف هذا التضمين ومبرراته بنقاط محددة، فلكلّ تجربة في ذلك قانونها الخاصّ، فقد يأتي في بعض الأحيان معادلاً موضوعياً لحالة نفسية معينة تهيمن على التجربة، وقد يأتي انسياباً لتداعي المعاني محققاً في ذلك هدفي القطع والوصل في بنية القصيدة الإيقاعية، أو تعبيراً عن الدرامية والخطابية المباشرة، وقد

---

(1) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة: 19.

(2)د.محمد النويهي، قضية الشعر الجديد: 20.

(3) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 111/ وانظر: علي العلاق، مملكة الغجر: 68-69.

(4) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 263.

يأتي أحياناً نوعاً من العجز الشعريّ[1] فيكون وسيلة مخلصة لكنها غير قادرة في هذه الحالة على الإفادة من معطيات المزاوجة.

لو تفحصنا قصيدة ((قراءة)) للشاعر محمد عفيفي مطر[2]، وحاولنا اكتشاف النظام الذي اعتمدته في مزاوجة الشعر بالنثر وإمكانية ذلك في تحقيق شعرية القصيدة، لأدركنا قيمة هذا التضمين النثريّ عند شاعر يعي تماماً مغزى هذا العمل ومبرراته ونتائجه:

تلبس الشمس قميص الدم،

في ركبتها جرح بعرض الريح

والآفاق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل..

سلام هي حتى مشرق النوم

سلام/

ونساء النهر يطلعن:

خلاخيل من العشب-

استدارات من الفضة والطمي،

اشتهاء بللته رغوة الماء

تصايحن على الطير، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق،

يبكين بكاء طازج الدفء..

سلام هي حتى مشرق النوم...

سلام/

ضمت الحقول ركبتيها ونامت الثعابين

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 263.

(2) انظر على سبيل المثال: قصيدة كوابيس الليل والنهار لفدوى طوقان، الديوان: 582. وقصيدة البستاني لسعدي يوسف، الأعمال الشعرية: 51، ومزامير لمحمود درويش، الديوان، مجلد 2: 9، والقديسات الخمس لسميح القاسم، ديوان ((دخان البراكين)) دار العودة، بيروت 1973: 89، وعندما تبكي الأرض بعيون القمر لعبد العزيز المقالح، الديوان: 500.

سلام ظلامي يتكوم قشاً ناعماً وزغباً

والثيران أغفت واقفة تتكسر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قضيت صلاة العتمة وأقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء

وآيته المبصره

فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت في

النصف الهالك نافذة والتففت بالنصف الحي

وقامت قيامة الرؤية:

ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهي رسومها الشجرية البارزة؟!

وجهي ورق يتطاير وثمار يسّاقطن وأفرع تنمو..

مهرة تطلع من بيت أبي:

تطوى المسافات لها، الفضة والبرق على

حافرها ضوأ غرناطة والأرض وراء النهر،

والزنبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت

بالطلل الواسع،

تعلو قامتي في جسد الحلم، أضيء،

الشجر الطالع في وجهي معقود

ودمع طازج الخضرة مكتوب على وجهي

ينابيع وأقواساً من الماء الهلالي.

وتعلو قامتي في جسد الحلم:

سهيل وردة خافقة في عروة القلب

ينابيع دم معتمة تصحو،

خيول طلعت من ((جزء عم))،

اتسعت دائرة الأرض..

سلام هي حتى مطلع الفجر.. سلام/[1]

قصيدة ((قراءة)) مكتوبة على بحر ((الرمل))، وهو من البحور المعروفة بفضائها الموسيقيّ الواسع، ويتمتع بقدرة كبيرة على توليد غنائية عالية وانسيابية مدهشة ومرونة كبيرة[2] تمكن الشاعر من الانطلاق والتدفق الإيقاعيّ غير المحدود. ولاشكّ في أنّ طبيعة التجربة تفرض نموذجها الغنائيّ الخاصّ على البحر الشعريّ وتفيد من إمكاناته الموسيقية بالقدر الذي يخدمها ويحقق غاياتها الشعرية.

تبدأ قصيدة ((قراءة)) بتشخيص مُعامل الطبيعة عبر لغة سردية لا يمكن إخفاء غنائيتها، ولاسيما ما يمنحه التدوير من انسيابية واستمرارية في التدفّق تزيد من امتداد مساحة الغناء فيها.

الاستهلال الذي افتتحت به القصيدة عالمها الشعريّ وينتهي عند ((سلام هي حتى مشرق النوم. /سلام)) يمثل لوحة القصيدة الأولى والأساسية، التي جاءت مركزة ومكثفة ومحملة بالرموز والاستعارات والمجازات، مما جعل استمرارها أكثر من هذا الحدّ يكاد يكون مستحيلاً لأنّ الأفكار تحاول أن تقلّل من انسيابية القصيدة وغنائيتها، لذلك سرعان ما توقّف الغناء وتحرّرت الأفكار من سيطرة الموسيقى وقمعها، لتتحرّك بحرية في المقطع النثريّ الذي يبدأ بـ ((ضمت الحقول ركبتيها ونامت الثعابين))، لتهدأ الحركة الشعرية تماماً وتتحرّك القصيدة بلغة هامسة مشحونة، مظهرة قدراتها الفلسفية والنطقية

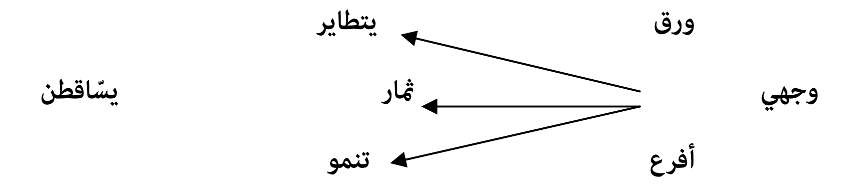
(1) أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، بغداد: 21-25.

(2) العروض والقافية: 83.

في التعبير والاحتمال من دون أيّة رقابة إيقاعية.

إنّ الانتقال هنا انتقال حادّ وانعطافة ليست سهلة في معيار التلقي، يمكن أن تفسد على المتلقي الذي يستسلم لغنائية الاستهلال متعة التواصل، إلّا أنّ استيعاب هذه المزاوجة في سياق التمثّل ومحاولة الدخول في جوهر الحدث الشعريّ كفيل بتحقيق التواصل المنشود.

هذا المقطع النثريّ كما هو واضح معزّز بقوة التوضيح النثريّ وبراعته، فضلاً عن قدرة اللغة فيه الإبقاء على عناصر مهمة وضرورية من فضاء القصيدة الشعريّ بما يجعل عمل النثر هنا شعرياً محضاً. وما إن ينتهي المقطع النثريّ إلى استكمال دورة بلوحة تشكيلية ذات آفاق احتمالية متضامنة:



حتى تبدأ الحركة الشعرية المتمثلة بالأفعال ((يتطاير /يسّاقطن/ تنمو)) بتوليد وضع شعريّ يستدعي استئناف الانطلاقة الموسيقية ((إيقاعياً ودلالياً)) وهي تبدأ فعلاً بـ ((مهرة تطلع من بيت أبي))، لتعود الموسيقى أكثر غنائية من الاستهلال بحكم الدلالات التي تفرزها الأفعال ذات الأداء الحركيّ المتسارع، والمنتشرة على مساحة المقطع بإيقاع مكانيّ بصريّ يمكن أن يكشف عنه المخطط الآتي:

تكرار سباعي
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة
الحديقة

خماسي
القمر
القمر
القمر
ياقمر
ياقمر

ثلاثي
كان
كان
كان

ثنائـــــــــــــي	
سور	عيون
سور	عيون
نصف	عاريا
نصف	عاريا
الحزن	
حزن	

هذه المزاوجة الموسيقية التي يحققها التضمين النثريّ حققت -فضلاً عن التنوع الإيقاعيّ الذي يخدم تجربة القصيدة -خرقاً في البنية العامة للنصّ وكسراً لاستقامة زمنها[1]. وهكذا الحال في بقية مقاطع القصيدة التي يتناوب فيها الشعر والنثر تناوباً يحقق نموّاً دلالياً وإيقاعياً لعالمها. إنّ هذا النوع من المزاوجة الموسيقية ما زال يغري الكثير من شعرائنا المحدثين بمواصلة تجريبه واستخدامه، نظراً لما ينطوي عليه من فرص، يمكن إذا استطاع المبرزون منهم معالجته ببراعة ودقة وتقدير صائب لضرورته، أن يقدم نتائج باهرة، تفتح آفاقاً جديدة بوجه القصيدة الحديثة التي ما تنفك تبحث عن مثل هذه الآفاق وغيرها على الدوام.

(1) محمد صابر عبيد، مقال ((النار والماء: حلم الإزاحة وحلم التوطين)) جريدة الثورة (البغدادية)، في 1991/4/25.

ثبت المصادر والمراجع

1- الكتب العربية:

- د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، القاهرة.
- د.إبراهيم السامراني في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.
- د. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، 1980، الرباط.
- د.إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، بيروت.
- د.أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، 1983، القاهرة.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985، بيروت.

صدمة الحداثة، دار العودة، ط2، 1979، بيروت.

مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، 1817، بيروت.

- أمين البرت الريحاني، مدار الكلمة –دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني- بيروت- دار الكتاب المصري- القاهرة، ط1، 1980.
- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، 1982، بيروت.
- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، 1984، تونس.
- د.جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، 1987، القاهرة.
- حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث –دار العودة، ط2، 1982، بيروت.

- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط1، 1871، بيروت.

- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط –دراسة في حداثة مجلة ((شعر((بنيـة ومـشروعاً ونموذجـاً- ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، بغداد.

- د.سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، ط1، 1988، بيروت.

- د.شكري محمد عياد، دائرة الإبداع –مقدمة في أصول النقد- ، دار الياس العصرية، 1987، القاهرة.

اللغة والإبداع –مبادئ علم الأسلوب العربي- ، انترناشيونال برس، ط1، 1988، القاهرة.

- د.صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، ط1، 1979، بيروت.

- د.صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات: مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد.

- صفي الدين عبد المؤمن الأرمـوي البغـدادي، كتـاب الأدوار، شرح وتحقيـق: هاشـم محمـد الرجـب، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

- د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1987، بغداد.

- طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، 1979، بغداد.

- د.عبد اللـه الغذامي، تشريح الـنص –مقاربـة تـشريحية لنـصوص شـعرية معـاصرة –دار الطليعـة، ط1، 1987، بيروت.

- د.عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، القاهرة.

- د.عبد الرضا علي، العروض والقافيـة –دراسـة وتطبيـق في شـعر الـشطرين والـشعر الحـر- ، دار الكتابـة للطباعة والنشر، 1989، الموصل.

- د.عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، 1981، تونس.

اللسانيات من خلال النصوص، الشركة التونسية للتوزيع، ط2، 1986، تونس.

- د.عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، ط1، 1985، الزرقاء.

- عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1982، بيروت.

- د.عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب –الشاعر والقصيدة- ، منشورات مكتبة التحرير، ط2، 1986، بغداد.

- د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981، بيروت.

- د.عزيز الحسين شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1، 1987، بيروت –باريس.

- د.علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

- د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 1978، القاهرة.

- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة.

- د.كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي –دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين 1979، بيروت.

في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط1، 1987، بيروت.

- مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديث، ط1، 1986، عمان.

- د.محسن أطميشن، دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،

منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، بغداد.

- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ، ط2، 1985.

- د.محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ط1، 1987، الدار البيضاء.

- د.محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، 1977، القاهرة.

- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، 1976، تونس.

- د.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1987، القاهرة.

واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط1، 1984، القاهرة.

- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، دار سراس للنشر، 1985، تونس.

- د.محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية، 1958، القاهرة.

- د.محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط1، 1971، القاهرة.

- محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، 1981، الرياض.

- د.منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، بغداد.

- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، ط1، 1984، بيروت.

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط2، 1965، بغداد.

- نجيب العوفي، جدل القراءة –ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- دار النشر

المغربية، 1983، الدار البيضاء.

- د.يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، الرباط.

- د.يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2، 1983، بيروت.

في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1984، عمان.

2- الكتب المترجمة:

- ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963، بيروت.

- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، الدار البيضاء.

- ج.س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (8)، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

- جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د.محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

- جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، دمشق.

- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، الرباط.

- رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1979، بيروت.

- رينيه ويليك واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

- س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد

مصلوح، عالم الكتب، ط1، 1969، القاهرة.

- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد.

- غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: د.نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة ((146((، 1990، الكويت.

- ف.أ. ماثيسن، ت.س إليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د.إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت –نيويورك.

- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د.شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد.

- مارك شودر وآخرون، أسس النقد العربي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1966، دمشق.

- مجموعة مؤلفين، الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، ط1، 1966، بيروت.

- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، بيروت.

- هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1981، بيروت.

الدواوين والمجموعات الشعرية:

- أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، 1973، بيروت. كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ط1، 1978، بيروت.

- أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، ط1، 1971، بيروت. مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت.

- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، 1985، بيروت.

- أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1982، بيروت.

- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، 1971، بيروت.

- بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط2، 1974، بيروت. ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط2، 1982، بيروت.

- حسب الشيخ جعفر، الأعمال الشعرية 1964- 1975، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985، بغداد.

- حميد سعيد، ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ط1، 1984، بغداد.

- خالد علي مصطفى، سفر بين الينابيع، وزارة الإعلام، 1972، بغداد.

- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، 1972، بيروت.

- خليل الخوري، اعتراف في حضرة البحر، دار الشؤون الثقافية والنشر، 1973، بغداد.

- رشدي العامل، هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، 1973، بغداد.

- سامي مهدي، الأعمال الشعرية 1965- 1985، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1988، بغداد.

سعاد عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987، بغداد.

- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية 1952- 1974، مطبعة الأديب البغدادية، 1978، بغداد.

- شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1977، بغداد.

- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط1، 1972، بيروت.

- عبد الرحمن طهمازي، ذكرى الحاضر، دار الحرية للطباعة، 1974، بغداد.

- عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، 1977، بيروت.

- عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة، دار العودة، 1970، بيروت. بستان عائشة، دار الشروق، ط1، 1989، القاهرة. ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت.

- فاضل العزاوي، الشجرة الشرقية، وزارة الإعلام، 1976، بغداد.

- فدوى طوقان، ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط1، 1978، بيروت.

- فوزي كريم، جنون من حجر، منشورات وزارة الإعلام، 1977، بغداد.

- لميعة عباس عمارة، لو أنبأني العراف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، بيروت.

- محمد جميل شلش، الأعمال الشعرية الكاملة، جـ2، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

- محمد عفيفي مطر، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، بغداد.

كتاب الأرض والدم، وزارة الإعلام، 1972، بغداد.

ملامح الوجه الانباد وقليسي، دار الآداب، ط1، 1969، بيروت.

- محمد القيسي، كتاب الفضة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بيروت.

- محمد الماغوط، الأثار الكاملة، دار العودة، 1973، بيروت.

- محمد مفتاح الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، ط3، 1979، بيروت.

- محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، ط6، 1987، بيروت.

ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، ط2، 1978، بيروت.

- معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، 1981، بيروت.

- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، ط2، 1979، بيروت.

- ياسين طه حافظ، قصائد السيدة الجميلة، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، بغداد.

الدوريات:

4- 1- **المجلات:**

- أحمد عبد المعطي حجازي، (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد 391، 1985، لندن.

- أدونيس، مجلة الشعر، العدد، 14.

- بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر)، ترجمة: سيد البحراوي،

مجلة الفكر العربي، العدد 25، السنة 1982.

- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.

- سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد4، مجلد 6، 1986، القاهرة.

- د. سلمى الخضراء الجيوسي، مقال (الشعر العربي المعاصر- تطوره ومستقبله)، مجلة عالم الفكر، المجلد 4، العدد 2، 1973، الكويت.

- د. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.

- د. عبد العزيز المقالح، مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد 11، 1976.

- د. علوي الهاشمي، مقال (جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان، العدد 290، 1990، الكويت.

- د. علي جعفر العلاق، مقال (الشعر خارج النظم –الشعر داخل اللغة- دراسة في قصيدة النثر)، مجلة الأقلام، العدد 11- 12، 1989، بغداد.

- د. عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، مجلة الأقلام، العدد1، 1990، بغداد.

- محمد صابر عبيد، مقال (موسيقى الشعر الحديث)، مجلة الآداب، العدد 6- 4، السنة 38، 1990، بيروت.

- مقال (سردية النص وتداعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 5- 6، 1990، بغداد.

- د. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 288، 1990، الكويت.

- محمود أمين العالم، مجلة الآداب، يناير، 1955، بيروت.

- مريد البرغوثي، مجلة لوتس، العدد 66/65، 1988، تونس.

- د. مصطفى جوزو، مقال (في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 68- 69، 1989، بيروت.

- نازك الملائكة، مقال (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث)، مجلة الأقلام، العدد 7، السنة 13، 1978.

- يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد4، 1981.

4- 2- **الصحف:**

- أحمد المجاطي، جريدة (الأهداف)، ك2، 1865، الرباط.

- محمد السرغيني، جريدة (العلم الثقافي)، 5يونيو، 1964، الرباط.

- محمد صابر عبيد، جريدة (الثورة)، 25 نيسان، 1991، بغداد.

معاجم المصطلحات:

- د.أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

معجم النقد العربي القديم، جـ2، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

- د.رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد.

- د.مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، بيروت.

6- **الأطروحات الجامعية:**

- ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بغداد، 1989.

سيرة ذاتية وعلمية

ـ أ . د . محمد صابر عبيد

مواليد: زمّار/الموصل.

ـ دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل .

ـ حصل على درجة الأستاذية عام 2000 .

ـ أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة .

ـ أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.

ـ أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة .

ـ شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.

ـ أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.

ـ نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.

ـ اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.

ـ عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.

ـ عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

ـ عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

ـ عضو اتحاد الكتاب العرب.

ـ عضو رابطة القلم الدولية.

ـ عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

ـ حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

ـ حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.

ـ رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق

ـ يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقـاد العـراقيين والعـرب، صـدر عنهـا مـن إعـداده ومـشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهــرة وتونس.

ـ فاز بجوائز عديدة منها:

ـ الجـائزة الأولى في مـسابقة الـشارقة للإبـداع العـربي – الـدورة الثانيـة 1998 في مجـال (النقـد الأدبي)، عـن كتابـه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

ـ جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

ـ جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

ـ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001. .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012

6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض ، 2006 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011 .

7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007 .

9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007 .

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009 .

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008 .

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008 .

طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011 .

13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009 .

14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010 .

19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012 .

23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011 .

24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .

25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .

26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

28- التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011 .

30- المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012 .

31- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012

32- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012

33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012

34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012

35- التشكيل النصّي، سلسلة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013

36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013

37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013

38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.

39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014

40 ـ خطاب الهوية، من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح، قراءات في مسرح سلطان بن محمد القاسميّ، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ط1، 2014.

41 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.

42ـ مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

43 ـ بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .

2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.

6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.

7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.

9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.

10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف،

بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013

12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات

شرفات، الموصل، 2013.

13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.